



LE COMPÈRE DE LA MORT ⁽¹⁾

I



u temps jadis, il y avait un gros censier, nommé Jean-Philippe, qui demeurait au hameau du Quesne-Raoult, à quatre portées de fronde de Condé-sur-l'Escaut.

Il ne faut point confondre le Quesne-Raoult avec la Queue-de-l'Agache : tous les deux dépendent de Macou, mais l'un est à gauche et l'autre à droite de la grand'route de Gane.

Jean-Philippe avait une femme et douze gars, forts comme des arches de moulin ; lui-même, quoique grisonnant, était encore aussi droit qu'un peuplier.

(1) On se rappelle qu'il y a deux ans, dans son *Histoire de quelques Contes bleus*, XI.

Or, il arriva que, pour ses étrennes, sa femme lui fit cadeau d'un treizième garçon qui ne promettait point de ressembler à ses frères.

— Tu es maigrelot comme un chat de mai, mon pauvre petit, dit Jean-Philippe, et, de plus, tu as le numéro treize, qui est un mauvais numéro. Tu n'as pas de chance, mais je sais un bon moyen de conjurer le sort, c'est de te donner un homme juste pour parrain. Il ne sera point malaisé de le trouver parmi les voisins.

Jean-Philippe les passa tous en revue : par malheur l'un avait essayé de lui voler six verges de terres, un autre lui avait tué ses poules, un troisième trichait en jouant aux cartes, le dimanche après vêpres, au cabaret du *Coq-Hardy*.

« Bah ! j'en dénicherai bien un à Macou ! » se dit Jean-Philippe. Il pesa dans sa balance les gens de Macou, puis de Condé, et les rejeta tous, qui pour une raison, qui pour une autre. M. le juge de paix et M. le curé de Condé lui-même ne trouvèrent point grâce à ses yeux.

En ce temps-là, M. le juge de paix, pour aller plus vite, apportait à l'audience ses jugements tout faits ; et, au catéchisme, M. le curé donnait la première place au fils de M. le bourgmestre, qui, sauf votre respect, était un âne.

Le gros censier se gratta la tête.

« Ce n'est point aussi facile que je le croyais, se dit-il ; tenons conseil. »

Il réunit sa femme et ses fils, et leur exposa le cas.

Après mûre délibération, il fut décidé que, puisqu'on n'avait pu découvrir un homme juste en Flandre, on irait en chercher un en Belgique.

Les Belges, qui sont gens de commerce, parlent trop souvent d'honnêteté et de justice pour n'en point avoir bonne provision.

Le lendemain donc, de grand matin, Jean-Philippe boucla ses guêtres, prit sa crosse et se mit en route. Il marcha trois jours et trois nuits, s'enquérant partout ; mais nulle part il ne rencontra la justice : il n'en vit que l'apparence.

notre collaborateur Charles Deulin a raconté que son *Compère de la Mort* était la version flamande du *Crispino e la Comare*. A ce titre, ce conte ne peut manquer d'intéresser vivement nos lecteurs.

La librairie Dentu va mettre en vente la huitième édition, revue et corrigée, des *Contes d'un Buveur de bière*. Nous en profitons pour donner le *Compère de la Mort* comme échantillon de ce charmant volume, dont Sainte-Beuve a fait un si grand éloge.

Les Belges les plus délicats avaient tous quelque peccadille sur la conscience. Peut-être aussi Jean-Philippe était-il trop difficile.

Enfin il arriva dans la ville de Bruxelles en Brabant. Comme il se promenait par les rues, il avisa une grande et belle maison sur laquelle ces mots étaient écrits : *Palais de Justice*. Jean-Philippe remercia le ciel de savoir lire et sentit son cœur soulagé.

« Je n'ai point perdu mes pas, se dit-il. Il ne faut mie se demander si le maître de céans est un homme juste. Entrons. »

Il entra et vit beaucoup de monde rassemblé dans une vaste salle.

Au fond étaient assis en demi-cercle plusieurs personnages à l'air grave, vêtus de longues robes noires et coiffés de toques. En face d'eux, un vieil homme à grande barbe se promenait de long en large, comme un ours en cage.

Tout à coup, celui qui semblait être le président, vu qu'il avait un galon d'argent à son bonnet, dit à voix haute :

— L'audience est ouverte. Gendarmes, faites asseoir l'accusé, savez-vous.

Les gendarmes voulurent obéir, mais comme poussé par une force supérieure, l'homme les renversa par terre et continua sa promenade. Les gendarmes se tinrent prudemment à l'écart.

— Votre nom ? dit le président.

L'accusé, d'une voix chevrotante, répondit sur un air bien connu :

*Isaac Laquedem
Pour nom me fut donné.
Né à Jérusalem,
Ville bien renommée;
Oui, c'est moi, mes enfants,
Qui suis le Juif errant.*

— Votre âge ?

*— La vieillesse me gêne,
J'ai bien dix huit cents ans
Chose sûre et certaine,
Je passe encore douze ans :
J'avais douze ans passés
Quand Jésus-Christ est né.*

— Quels sont vos moyens d'existence ?

*-- Je n'ai point de ressource,
En maison ni en bien;*

*J'ai cinq sous dans ma bourse,
Voilà tout mon moyen;
En tout lieu, en tout temps
J'en ai toujours autant.*

— Vous avez été trouvé cette nuit en état de vagabondage. Qu'avez-vous à dire pour votre défense?

*— Messieurs, je vous proteste
Que j'ai bien du malheur;
Jamais je ne m'arrête,
Ni ici, ni ailleurs :
Par beau ou mauvais temps
Je marche incessamment.*

— C'est tout ce que vous avez à répondre?... Gendarmes, conduisez-le en prison, savez-vous.

L'éternel marcheur suivit les gendarmes en souriant dans sa grande barbe.

Jean-Philippe s'éloigna tout songeur.

« Voilà donc comme on rend la justice dans son palais ! se dit-il. Dieu a condamné cet homme à marcher jusqu'au jugement dernier et on le condamne à s'arrêter. On met les lois humaines au-dessus de la loi divine. Non, ce n'est point dans le Palais de Justice de Bruxelles que je pourrai trouver mon homme ! »

Il sortit de la ville. Le soir tombait. Jean-Philippe entendit des pas derrière lui. Il se retourna, et, à la rapidité de la marche, il reconnut le Juif errant. Il s'approcha de lui et dit :

— Bon homme ! vous qui marchez depuis dix-huit cents ans, n'avez-vous jamais rencontré un homme juste ?

— Je n'en ai jamais rencontré qu'un seul, répondit Isaac, et on l'a crucifié. Encore cet homme était-il un Dieu !

II

Il n'y avait donc jamais eu un seul homme juste sous le ciel ! Jean-Philippe était désolé. Il reprit le chemin du Quesne-Raoult.

Vers minuit, à l'entrée de la forêt Beaudour, il éprouva le besoin d'umer une pipe. Il chercha sa blague ; elle avait disparu. C'était une belle blague en cuivre jaune, comme son étui, et dont il se servait depuis plus de trente ans.

Le censier se rappela qu'au Palais de Justice il avait cru sentir une main furtive se glisser dans sa poche. Il comprit pourquoi la Justice avait une si grande maison : elle ne devait point y chômer de besogne.

Par bonheur, il vit venir à lui un homme qui, au clair des étoiles, lui parut haut comme une perche à houblon. Cet homme portait une faux aussi longue que sa personne. Jean-Philippe l'arrêta :

— Qui que vous soyez, l'homme de Dieu, lui dit-il, ne pourriez-vous me faire l'amitié d'une pipe de tabac ? On m'a volé ma blague dans le Palais de Justice de Bruxelles.

Le faucheur, sans mot dire, tira sa blague et la présenta à Jean-Philippe. Le gros censier bourra sa pipe et battit le briquet. Ce faisant, il eut le temps d'examiner l'inconnu.

Le crâne chauve et luisant, les yeux petits et enfoncés sous l'orbite, le nez plat, la bouche démesurément grande et garnie de quelques dents jaunes, les joues creuses, la peau desséchée, on eût dit un squelette échappé du cimetière. L'étranger paraissait encore plus vieux que le Juif-Errant, et, à chacun de ses mouvements, ses membres claquaient comme les chandelles de bois que le vent ballotte à la montre des épiciers.

— Merci, grand-père, lui dit Jean-Philippe en lui rendant sa blague. M'est avis que les faucheurs ne gagnent point gros par ici.

— Pourquoi ça ?

— Parce qu'à vous voir on dirait qu'ils ne mangent mie tout leur soûl. Vous voilà maigre comme un chapon de rente. Soignez-vous, c'est moi qui vous le conseille, ou vous ne ferez point de vieux os.

— Sois sans inquiétude, fieu : mes os enterreront les tiens.

Et les petits yeux du vieillard pétillèrent comme une pincée de sel dans le feu. Il reprit :

— Que fais-tu par ici, à cette heure ?

— Ma femme m'a étrenné d'un treizième garçon, et le pauvre culot est gros comme une ablette. Voulant conjurer le mauvais sort, je me suis mis en idée de lui chercher un homme juste pour parrain... Voilà trois jours et trois nuits que je marche.

— Et tu n'as rien trouvé ?

— Rien. Je n'aurais jamais cru que le compère fût si rare.

L'inconnu fit une grimace qui avait l'air d'un sourire.

— Veux-tu de moi ?

— Toi !... Est-ce que tu serais un homme juste?... Au fait, tu es bien assez maigre pour cela. Comment t'appelles-tu ?

— Je m'appelle La Mort.

— La Mort!... Diable ! Ainsi, c'est vous qui?..

— Oui fieu, c'est moi qui...

— Ah !... Eh bien ! vous avez raison. La Mort est juste : sa faux moissonne indistinctement le riche et le pauvre. Tope, compère, et nous boirons canette. Je vous promets un baptême qui sera digne du parrain.

— A quand le baptême ?

— A dimanche, au Quesne-Raoult, à quatre portées de crosse de Condé. Vous demanderez Jean-Philippe, le gros censier.

— C'est dit. Bonsoir, compère.

— Bonne nuit, la Mort.

Les nouveaux amis se séparèrent.

III

Jean-Philippe rentra, le cœur et le pied légers, au Quesne-Raoult.

— Femme, dit-il à la censière, j'ai trouvé un fameux parrain, et s'il protège notre petit fieu, le gars ne mourra point en nourrice.

Comme les femmes s'effrayent de tout, il ne s'expliqua point davantage.

Au jour convenu, pour faire fête à son compère, Jean-Philippe mit sa culotte de velours vert-bouteille, ses souliers à boucles d'argent, sa veste de bouracan. Sa femme, ses fils, ainsi que la marraine, avaient aussi revêtu leurs habits de gala.

Le parrain arriva paré d'une grande houppelande qui flottait autour de sa personne comme un voile le long d'un mât, lorsque le vent vient à choir. Il fut généralement trouvé maigre, mais on avoua qu'il avait l'air cossu.

Le baptême se fit à Condé, — car, à cette époque, il n'y avait point encore de chapelle à Macou, — et grand-père Jacob joua l'air du *Roi Dagobert* sur le carillon de la collégiale.

Le dîner, servi par madame Jean-Philippe, fut si splendide qu'on s'en souvient encore dans le pays. La censière avait tué son cochon pour cette solennité.

Elle mit d'abord sur la table une soupe au petit salé, si épaisse que la cuiller s'y tenait debout ; puis, comme hors-d'œuvre, elle apporta des saucisses, du boudin, du saucisson et des andouilles. Les entrées consistaient en côtelettes de cochon, pieds de cochon panés et rognons de

cochon sautés. Pour le deuxième service, on vit apparaître une épinée de cochon et un rôti d'osons .. je veux dire d'oisons d'Hergnies, farcis de chair à saucisses et flanqués de deux canards; puis un plat de choux de Bruxelles au lard et une purée de haricots au lard. Au milieu de la table se prélassait un superbe cochon de lait.

Le tout fut arrosé d'un nombre incalculable de pots de vieille bière brune. Au dessert, pour varier, on but un brassin de bière blanche. Le dessert offrait un beau coup d'œil. On y voyait une énorme goyère et une tarte aux pommes large comme la lune : toutes deux accompagnées d'assiettes de cailloux de cauchie, de couques sucrées et de carrés de Lille.

C'était le dimanche de l'Épiphanie, et la veille, au marché de Condé, madame Jean-Philippe avait acheté chez Rousseli pour un sou de billets de Rois. On fit donc d'une pierre deux coups : après le bénédicité, on mêla les billets dans le chapeau du parrain, et on tira les Rois.

C'est la Mort qui fut le roi, et Jean-Philippe le fou. On cria : « Roi boit ! » chaque fois que la Mort vida son verre.

Il fut crié, tout compte fait, cent quatre-vingt-dix-neuf fois.

C'était plaisir de voir manger la Mort. Il mangeait autant à lui seul que ses quinze convives, tous Flamands. Jean-Philippe se frottait les mains d'aise et pensait tout bas qu'on n'a mie tort de dire que la Mort engloutit tout. Il ne pouvait pourtant s'empêcher d'envier un peu son appétit.

Quand on en vint au café, sa gaieté fut au comble, et, d'une voix aussi forte que la voix d'un bœuf, il chanta la *Flûte à Mathurin* avec une fausseté remarquable. Il aurait volontiers tapé sur le ventre de son compère, mais par malheur son compère n'avait point de ventre.

Comme il n'est si belle fête qui ne finisse, à dix heures du soir, lorsque le couvre-feu sonna à Condé, on but le verre de l'étrier, et, après avoir embrassé sa commère et fait risette à son filleul, la Mort prit congé de la famille. Jean-Philippe voulut reconduire son compère un bout de chemin. Ils partirent bras dessus, bras dessous, en chantonnant.

De temps en temps on s'arrêtait pour réciter une prière, comme on dit chez nous, dans les chapelles de la route, ce qui signifie pour boire une pinte, et allumer une pipe dans les cabarets où l'on voyait de la lumière.

Les chapelles brillaient dans la nuit aussi nombreuses que les étoiles, car tout le monde tirait les Rois, y compris les gardes champêtres.

— Ah ça, compère, dit le gros censier en devisant de choses et d'autres, vous devez avoir une rude besogne tout de même, et votre métier

est plus dur que celui de fermier. Je ne m'étonne plus que vous soyez si maigre, bien que vous mangiez dru. Combien fauchez-vous de têtes par jour, en moyenne ?

— En moyenne, soixante mille.

— Et combien en avez-vous fauché ce matin ?

— Pas une.

— Eh bien ! voilà soixante mille chrétiens qui me doivent une fière chandelle.

— Oh ! fieu, je n'avais point d'ouvrage aujourd'hui ! J'ai comme cela trois ou quatre jours de chômage par an.

— Mais comment pouvez-vous savoir quand sonne l'heure de chaque mortel ?

— Viens jusque chez nous, tu le verras de tes yeux.

— Chez vous ! oh ! c'est trop loin.

— Nous n'en sommes plus qu'à trois portées de flèche.

Ils approchaient, en effet, de la forêt de Beaudour. De chapelle en chapelle, Jean-Philippe avait marché six heures sans s'en douter. Il s'aperçut qu'il chancelait un peu, quand on arriva à la maison du parrain.

IV

La maison du parrain était une pauvre hutte où l'on voyait, pour tout ornement, la grande faux qui, aux rayons de la lune, luisait comme une faux d'argent.

— Pour un maître ouvrier tel que vous, dit le gros censier, il faut avouer que vous n'êtes pas très bien logé.

— Bah ! ce n'est mie l'habit qui fait le moine, ni le pot qui fait la bière ! lui dit la Mort ; et d'ailleurs je suis garçon. Descendons.

Il prit sa faux, son marteau, sa pierre et souleva une trappe. Jean-Philippe le suivit. Ils descendirent, descendirent, descendirent tant, qu'il sembla au gros censier qu'ils étaient parvenus au centre du monde.

L'escalier était très roide et fort obscur, et Jean-Philippe manqua plusieurs fois d'haleine ; mais la curiosité le soutint.

Ils s'arrêtèrent enfin devant une porte de fer. La Mort prit une grosse clef à sa ceinture et l'ouvrit. Soudain ils furent inondés de lumière. Jean-Philippe, ébloui, ferma les yeux. Lorsqu'il les rouvrit, il vit devant

lui une longue enfilade d'immenses galeries où brillaient des milliards de lampes.

Il y avait des lampes d'or, des lampes de vermeil, des lampes d'argent, des lampes de cuivre, des lampes d'airain, des lampes de blanc fer ; bref, des lampes de tout métal, depuis le plus précieux jusqu'au plus vil.

Elles étaient pendues à la voûte, accrochées aux murs, étagées sur des gradins de porphyre, et, chose singulière, leurs clartés ne se confondaient point : on distinguait sans peine le rayonnement de chaque lampe.

— Qu'est-ce que cela, Jésus, myn God ? fit Jean-Philippe.

— Tu vois les lampes de tous les mortels. Ceci est le grand lampadaire de la vie. Quand une de ces lumières vient à mourir, c'est qu'un être doit s'éteindre là-haut.

— Ah ! que c'est curieux ! Ainsi les lampes d'or ?...

— Sont les lampes des rois ; les lampes de vermeil, des princes ; les lampes d'argent, des ducs ; les lampes de cuivre, des comtes ; et ainsi de suite jusqu'aux lampes de fer, qui sont les lampes du menu peuple.

Le gros censier se promena quelque temps avec ravissement. Il remarqua les lampes de plusieurs très hauts et très orgueilleux seigneurs qu'on aurait crues pleines d'huile et dont les lumignons commençaient à rougir. En général, c'étaient les plus riches qui donnaient le moins de clarté.

Celle de toutes qui, sans contredit, brillait de l'éclat le plus vif, était un vieux et misérable crasset de forme antique. Jean-Philippe reconnut la lampe d'Isaac Laquedem.

Quand ses yeux eurent assez joui de ce spectacle :

— Mon compère, dit-il, je voudrais bien voir les lampes des gens du Quesne-Raoult,

— Première galerie, troisième section, à gauche.

Et la Mort se mit à rabattre sa faux.

Les coups de marteau se succédaient en cadence, et, de temps à autre, une exclamation de surprise ou un éclat de rire retentissait dans la première galerie. C'était le résultat des découvertes de Jean-Philippe. Soudain il reparut tout effaré.

— Compère, fit-il mystérieusement, je viens vous prévenir que ma lampe baisse.

— Je le sais bien, fieu, dit la Mort sans se déranger.

— Ah !... fit le gros censier, surpris de sa tranquillité. C'est-il un signe que je vais bientôt ?...

— Parbleu !

— Mais ce n'est point pour moi que vous?...

— Si, fieu.

Et la Mort continua de rabattre sa faux.

— Diable !... fit Jean-Philippe. Il poussa le faucheur du coude, et, en clignant de l'œil, lui glissa ces mots dans l'oreille :

— Dites donc, mon compère, est-ce que nous ne pourrions mie, là, entre nous, y remettre un peu d'huile? Ça me rendrait un fier service.

— Y remettre de l'huile! Qu'est-ce que tu me demandes là?

-- Bah! nous sommes seuls et le bon Dieu n'y verra que du feu.

— Pour qui me prends-tu? Dis tes patenôtres, fieu.

— Entre amis!

— Amis tant que tu voudras, mais dis tes patenôtres.

— Rien qu'un tout petit peu!

— Allons, pas tant de contes !

— Je ne demande qu'à aller jusqu'au mercredi des cendres : histoire de faire carnaval ensemble. Je vous invite pour le mardi gras. Vous verrez quelle noce! nous boirons plus de deux cents chopes chacun. Nous nous masquerons en bossus et nous irons nous faire sabouler à Condé.

— Voilà que j'ai fini; je t'en préviens.

— Si peu que point!... Vous en prendrez dans la grosse lampe de M. le Curé de Condé, qui déborde et qui luit si mal.

— Désolé, mon camarade, mais ça m'est impossible.

— Qu'est-ce que ça peut vous faire? M. le curé est un saint homme, il n'en ira qu'un peu plus vite en paradis!

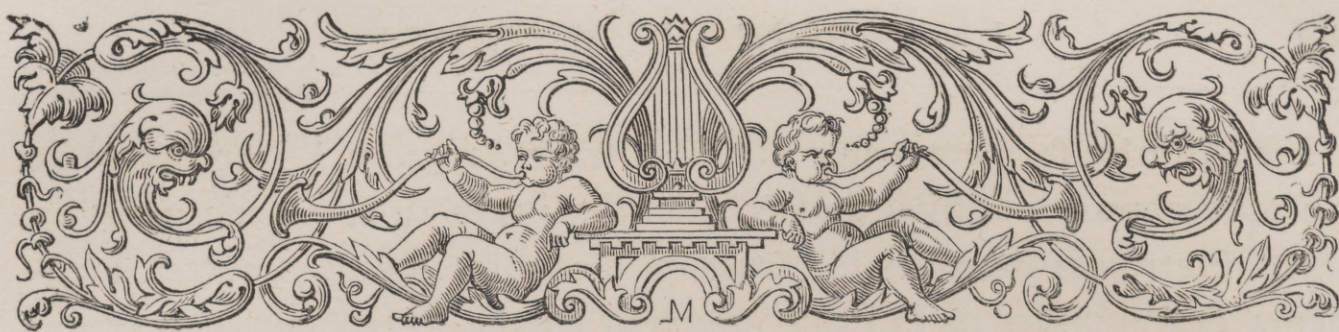
— Non, fieu, non, il faut sauter le pas. Quand tu étais en quête d'un homme juste, personne, — pas même le juge de paix de Condé, — n'avait à tes yeux la conscience assez nette; et tu n'as pas plutôt trouvé ton homme que tu veux le corrompre en lui payant des chopes. Tu es encore un drôle de chrétien, toi!

Jean-Philippe allait répondre, mais tout à coup on entendit un pétilllement dans la première galerie.

Sa lampe s'était éteinte.

CHARLES DEULIN.





UNE DYNASTIE CHORÉGRAPHIQUE

LES SAULNIER (1)

II



ADEMOISELLE Saulnier cessa de danser aux vacances de Pâques 1794, pour employer le vieux style admis avant la Révolution. Elle avait, au moment de sa retraite, un traitement de 10,000 fr. ainsi répartis : 3,000 fixes, 4,000 de gratification annuelle, et 3,000 de gratifications trimestrielles ; depuis le jour de sa réception comme première danseuse noble jusqu'à l'année qui précéda son départ, ses appointements étaient restés fixés à 7,000 livres, mais il y avait eu alors une augmentation générale sur tous les traitements, motivée sans doute par l'enchérissement de toutes choses. Depuis 1789, elle partageait la place de premier sujet dans le genre sérieux avec une nouvelle venue qui avait débuté en septembre 1786, mademoiselle Rose Miller, qui devint par la suite madame Gardel et qui avait juste les mêmes émoluments. La remplaçante de mademoiselle Saulnier fut une jeune et jolie personne engagée seulement de l'année précédente, charmante danseuse et femme plus séduisante encore, la belle Clotilde que Boïeldieu épousera, pour son malheur, en un jour de délire passionnel, et qui est restée aussi célèbre par ses succès d'artiste que par ses exploits amoureux.

(1) Voir le numéro du 1^{er} avril.

Les Saulnier formèrent une véritable tribu dansante à l'Académie de musique depuis le milieu du siècle dernier jusqu'au commencement du nôtre. Outre ces deux sœurs, les états d'appointements et autres documents des archives de l'Opéra prouvent encore l'existence d'au moins deux danseurs et deux danseuses de ce nom. Il serait assez difficile d'établir la parenté exacte de tous ces Saulnier entre eux, — cette dynastie durant près d'un siècle, — mais il est curieux de relever les états de service de chacun d'eux, de façon à connaître leur talent d'après la carrière qu'ils ont parcourue et à distinguer la parenté, vraie ou artistique, qu'ils avaient les uns avec les autres. Ce petit travail généalogique est rédigé d'après les états d'appointements ou d'émargements, registres administratifs et correspondances ministérielles que M. Nutter a bien voulu mettre à notre disposition.

Le premier Saulnier dont nous ayons connaissance n'était certainement pas le premier qui dansât à l'Opéra, car il est marqué sous le nom de *Saulnier fils*, ce qui indique suffisamment que son père ou sa mère l'avait précédé dans la carrière chorégraphique. Voici l'état exact de ses services, d'après le *Manuscrit Amelot* (1) : « Saulnier fils. — Danseur figurant. Entré à l'Opéra en avril 1746, aux appointements de 200 livres, a quitté en 1747. Rentré en 1749, à raison de 300 livres. A Pâques 1750, il lui a été accordé 100 livres d'augmentation d'appointements, et à Pâques 1752, 100 livres de gratification annuelle. Supprimé au mois de juin 1752. » Il fut en effet rayé des états pour être parti sans permission en mai 1752.

Viennent ensuite les deux sœurs Saulnier, dont il a été assez parlé pour qu'il soit superflu de revenir sur leur compte. Je rappellerai seulement que l'aînée resta à l'Opéra, dans un rang inférieur, de 1775 à 1783 ou 84; et que la cadette, Victoire, qui illustra le nom de Saulnier par ses triomphes, y demeura juste dix ans, de 1784 à 1794.

A partir de 1786, un Saulnier est porté sur les états comme « danseur figurant » à 600 livres d'appointements : était-ce un frère, oncle ou cousin des précédentes. Voici quelques extraits du *Journal de Francœur* qui le concernent : « 12 novembre 1787. Comité. Convenu que les appointements des personnes cy-après ne seront payés que jusqu'au 15 du

(1) Ce manuscrit est habituellement désigné sous ce titre parce qu'il provient de papiers ayant appartenu au ministre de la maison du roi, Amelot. L'original du manuscrit, qui faisait partie des précieux papiers de Beffara, a été détruit dans l'incendie de l'Hôtel de Ville; mais M. Nutter l'avait fait copier, et cette copie se trouve actuellement aux archives de l'Opéra, comme tous les papiers, lettres et arrêts cités ou résumés dans notre article.

présent mois, leur congé pour Londres commençant le 12. MM. Vestris, Jacotot, Saulnier, Coullon, et mesdemoiselles Coullon, Hilisberg Vanloo et Mézière l'ainée qui tous ont partie ledit jour 12 novembre. » — « 4 aoust 1788. Comité du lundy 4. Convenu que M. Saulnier, danseur, resté à Londres sans congé, sera supprimé des états. » — Ainsi fut fait sur les états de l'année 1788-89 : ce danseur ne passa donc à l'Opéra que deux à trois ans.

Après les deux sœurs susnommées, deux autres parurent à l'Opéra qui sont certainement leurs parentes, sans qu'on puisse dire à quel degré. L'ainée débuta à l'Opéra, en germinal ou floréal an IV (1796), par le rôle de Calypso, créé et illustré par mademoiselle Victoire Saulnier, dans le ballet de *Télémaque*, puis par celui de Vénus, de *Psyché*. Cette jeune fille, qui n'avait que dix-sept printemps, s'appelait Marie-Jeanne Saulnier et répondait à l'abréviation familière de Mimi ; elle fut reçue en qualité de première double et conserva ce rang pendant l'an V et l'an VI, aux appointements de 3,800 livres, dont 800 de gratification, qui furent réduits à moitié.

Au mois de floréal an VI (mai 1798), la citoyenne Saulnier adressait deux lettres, l'une aux citoyens administrateurs composant le comité du théâtre des Arts, l'autre au citoyen ministre de l'Intérieur, Letourneux, pour réclamer une augmentation de traitement et réparation de toutes les injustices qu'elle avait subies et qui l'auraient décidée à partir pour l'Espagne, disait-elle, si le citoyen Bénézech, alors ministre, ne l'en avait empêchée en lui promettant de faire cesser « l'état de nullité » dans lequel on la laissait. « Après des sacrifices énormes et un travail pénible de dix ans, disait-elle, je suis parvenue à débiter au théâtre de la République et des Arts, il y a plus de deux ans, dans le genre sérieux, tant dans la danse que dans la pantomime. Les applaudissements soutenus que j'ai obtenus et les éloges que les papiers publics ont fait de moi ont dû me faire croire que j'avais été assez heureuse pour plaire généralement ; d'abord mes appointements furent modiques, je n'eus pas l'agrément de paraître aussi souvent que je l'aurais désiré, mais l'espoir de voir réparer un jour ces deux injustices (que je devais à un règlement, qui aurait dû disparaître *comme tous les abus dont les administrations françaises étaient infestées*) n'abattirent point mon courage, etc... »

Le résultat presque immédiat de cette double réclamation fut la rédaction d'un nouveau traité, en date du 11 frimaire an VI (1^{er} décembre 1798), par lequel « Marie-Jeanne Saulnier, âgée de 19 ans, née à Paris, demeurant rue de Louvois, deuxième arrondissement, entrée en l'an IV en qualité d'*artiste de danse* et ayant servi trois ans sans discontinuité,

renouvelait son engagement au titre de *double*, au prix annuel de 5,000 francs, dont moitié fixe et moitié variable. »

Six mois n'étaient pas écoulés depuis la signature de ce traité, que mademoiselle Saulnier, demeurant rue de Louvois, maison Benoist, adressait au ministre une lettre, datée du 21 floréal an VII (10 mai 1790), pour renouveler ses plaintes sur la modicité de ses appointements et l'humilité de sa situation. Réclamer sert toujours à quelque chose, car presque immédiatement après cette nouvelle requête, la danseuse obtint la place de premier remplacement pour le genre sérieux, avec 3,500 francs d'appointements et 36 de feux. Elle est ainsi marquée sur les états pour l'an VIII, mais dès l'année suivante, son traitement fut porté à 5,500 avec 18 francs de feux.

Peu après parut sur la scène de l'Opéra une nouvelle Saulnier, nommée Victoire et sœur cadette de Marie-Jeanne : elle était née en 1784, l'année même où la première Victoire Saulnier débutait à l'Opéra. Cette dernière venue était encore une élève de Gardel : l'hérédité du prénom de Victoire et le soin qu'elle eut, comme sa sœur, de choisir pour débiter le même rôle de Calypso, créé avec éclat par la grande Victoire Saulnier, montrent bien qu'il y avait une assez proche parenté entre toutes ces danseuses. Pierre Gardel adressa une requête à M. de Luçay, premier préfet du palais, afin d'obtenir une autorisation de début pour son éco-lière, qu'il avait eu déjà l'honneur de lui présenter. « Sa belle taille, sa figure plus belle encore, son amour pour son talent pouvaient faire espérer que le public accorderait à mademoiselle Saulnier l'indulgence à laquelle ont droit tous les débutants. » Elle se préparait à tenir l'emploi de la première danseuse noble, mademoiselle Clotilde, « qui lui avait très honnêtement permis de jouer le rôle de Calypso dans le ballet de *Télémaque* et Vénus dans celui de *Pâris*. » La permission de début fut accordée sous cette condition expresse que la jeune danseuse était prête à danser au moins trois rôles : l'autorisation est datée du 5 vendémiaire an XIII (27 septembre 1804), et quinze jours après, mademoiselle Victoire Saulnier effectuait son premier début, le jeudi 9 octobre 1804.

« Mademoiselle Saulnier cadette, dit le *Journal de Paris*, qui débuta hier dans le ballet du troisième acte de *Dardannus*, et qui remplit ensuite le rôle de Calypso dans celui de *Télémaque*, est une jeune et très belle personne, qui paraît avoir d'assez bons principes ; mais dont on ne sauroit encore juger le talent. Elle n'a dansé qu'un seul pas, et il ne falloit, pour y réussir, qu'une belle représentation et quelque aplomb. Comme pantomime, cette débutante laisse encore à désirer ; ses gestes

sont faciles, ses développements gracieux, mais elle ne les varie pas encore assez et l'on y reconnaît un peu trop la leçon du maître. Quoi qu'il en soit, ce début donne des espérances. » Elle parut ensuite, le jeudi 11, dans le second acte d'*Iphigénie en Aulide*, puis le jeudi 28, dans le second acte de *la Caravane du Caire*, tout en dansant toujours Calypso à côté de Télémaque-Vestris, dans le ballet de ce nom.

Un nouvel ordre du préfet du palais, en date du 10 floréal an XIII (30 avril 1805), permettait ou plutôt ordonnait à mademoiselle Saulnier de danser différents pas de l'emploi de mademoiselle Clotilde, pour mieux faire juger de son talent purement chorégraphique, danse, pantomimes. Elle avait déjà subi cette épreuve à plusieurs fois, et pour lui épargner ce nouveau stage, Gardel adressa une très longue lettre au directeur Bonnet de Treiches, où il plaidait chaleureusement la cause de son élève, où il énumérait tous les rôles qu'elle avait déjà joués ou mimés à la satisfaction générale. Le directeur transmit ces observations au ministre en les approuvant, et celui-ci rendit alors un arrêté par lequel « les débuts de mademoiselle Saulnier comme mime et comme danseuse étant terminés, elle était admise en qualité de double. » Elle figure en effet sur les états de l'année suivante, an XIV (1806), comme la dernière des doubles, appointée à 2,400 francs.

Lorsqu'en 1807, Noverre publia la seconde édition de ses *Lettres sur les arts imitateurs*, il y ajouta un chapitre pour apprécier le talent des danseuses alors présentes à l'Opéra, et il juge ainsi le talent des deux sœurs, de celle qui était presque au premier rang et de celle qui venait seulement de débiter : « Mademoiselle Saulnier est grande et bien faite, elle danse agréablement et montre des dispositions pour la pantomime ; mais il faut qu'elle se pénètre plus vivement des passions qu'elle doit exprimer. Les gestes n'ont d'autre éloquence que celle que leur donne la physionomie, et tous leurs mouvements sont insignifiants si les yeux et les traits du visage ne leur prêtent, pour ainsi dire, la parole... Lorsque mademoiselle Saulnier se pénétrera de cette vérité, elle pourra devenir excellente pantomime, talent très-rare à l'Opéra. — Mademoiselle Victoire Saulnier est d'une taille élégante, elle est belle comme Vénus ; mais les grâces, les ris, les jeux et les passions ne sont pas à sa suite. Je lui conseille de les appeler et d'invoquer Therpsicore. Avec de l'application et du zèle, elle acquerra tout ce qui lui manque. »

Nous allons, à partir d'ici, suivre séparément la carrière des deux sœurs, en commençant naturellement par l'aînée, afin d'éviter toute erreur et de rendre toute confusion impossible.

Au 1^{er} janvier 1808, le directeur prévint mademoiselle Saulnier l'aînée qu'elle était comprise parmi les artistes réformées pour l'année qui commençait, en vue d'économies à faire. Réclamation de la danseuse auprès du conseil, et réponse du directeur lui signifiant que rien ne peut être changé aux dispositions prises pour cette année. La danseuse ne se tint pas pour battue et manœuvra si bien qu'elle fit révoquer cet arrêté irrévocable, ou du moins qu'elle en fit suspendre l'exécution « *provisoirement et jusqu'à nouvel ordre*, » disait le texte de la lettre ; « *indéfiniment* » pensait-elle non sans raison. Elle avait, paraît-il, de puissants protecteurs, car voici ce que M. de Rémusat écrivait, sans trop préciser, à Picard, le 1^{er} août : « Il faut, mon cher directeur, suspendre l'exécution de l'arrêté qui réforme mademoiselle Marie Saulnier ; *des considérations très puissantes* nous en font une obligation ; d'ailleurs, son absence du théâtre pourrait nuire en ce moment au répertoire. Prenez la mesure que vous croirez la plus convenable dans votre sagesse pour l'exécution de ce nouvel arrangement, qui, du reste, ne change rien au renvoi des autres personnes dont la retraite a été prononcée, et qui, par conséquent, doivent se retirer. »

Mademoiselle Saulnier le prit dès lors de haut. Non-seulement elle se fit rétablir dans la totalité des appointements qui avaient couru pendant les six mois de suspension, mais elle prétendit jouir de tous ses droits : étant premier remplacement, elle voulut doubler seule mademoiselle Clotilde « sans être assujettie à un second partage avec deux camarades subalternes telles que mademoiselle Victoire et mademoiselle Gaillet. » Elle formulait nettement ses prétentions moins de huit jours après sa réinstallation, et le directeur lui répondait, par les termes mêmes de sa lettre, qu'elle avait pleinement raison et « que sa réintégration serait en effet illusoire si elle était obligée de partager son employ avec des danseuses inférieures. »

Tel était alors le crédit de mademoiselle Saulnier que l'arrêté rétractant sa mise en réforme contenait un article spécifiant les points suivants : non-seulement on devait dresser pour elle seule un état particulier d'appointements, mais dans le cas où le montant de la dépense de cet état particulier ferait sortir la partie de la danse hors des limites prescrites par le budget, l'administrateur en devait faire un chapitre particulier dans son compte et motiver ainsi cette dépense. Quel pouvait donc bien être le protecteur de mademoiselle Saulnier pour qu'on la traitât avec tant de faveur ?

Le 23 juin 1810, le directeur adressait une lettre à mademoiselle Saulnier pour la remercier d'avoir appris la veille et joué sur-le-champ

le rôle de Canope, dans le ballet de *Persée et Andromède* : « C'est par des actes d'un pareil dévouement que des artistes acquièrent des droits à la bienveillance ; » et il lui accordait effectivement une gratification de 300 francs. Ces bontés de la direction ne furent pas de longue durée. Par arrêté du 1^{er} juillet 1812, les appointements de la danseuse étaient portés à 6,000 francs (il est vrai que ses feux avaient été supprimés au commencement de l'année) ; mais six mois ne s'étaient pas écoulés qu'elle retombait en disgrâce.

Le 31 décembre 1812, elle reçut avis que le surintendant des spectacles avait donné ordre de la reléguer au rang des doubles, parce que la place de premier remplacement, qu'elle occupait depuis plus de dix ans, lui donnait des droits nuisibles au service en empêchant de faire paraître dans les pas de son emploi les artistes qui donnaient des espérances. Elle fut en effet portée sur les états, pour 1813, comme première des doubles, — sa jeune sœur redescendait ainsi au troisième rang — mais elle ne quitta pas effectivement sa place. A ce que nous apprend le comte de Rémusat, par lettre à elle adressée le 6 janvier 1813, elle proposa des « arrangemens qui pouvaient concilier son intérêt particulier avec les vues de l'administration, sans que celle-ci parût se faire tort à elle-même en revenant sur sa décision. » Elle signa, en effet, quatre jours après, la déclaration suivante, qui devait singulièrement l'humilier : « Je consens, quoique premier remplacement du genre sérieux, à céder mes pas et rôles sur la demande de M. le surintendant ou de M. Picard, toutes les fois qu'ils le jugeront convenable. »

Cette soumission exemplaire aux ordres plus ou moins justes de l'autorité ne devait pas garantir longtemps mademoiselle Saulnier d'une disgrâce complète. Un an s'était à peine écoulé que le directeur lui notifiait, comme la concernant, un arrêté du surintendant des spectacles en date du 31 décembre 1813, qui prescrivait de suspendre, à partir du 1^{er} août suivant, le service des sujets dont les moyens ne suffisaient plus à l'exécution des ouvrages. Mademoiselle Saulnier se révolta contre cette décision « qui la privait de ses appointements pendant le peu de temps qu'il lui restait à faire pour atteindre sa pension. » Il était, en effet, assez injuste d'interrompre subitement le service d'une artiste et de la payer seulement sur le pied de sa retraite future depuis le jour de sa suspension jusqu'au jour où elle atteindrait et par l'âge (40 ans) et par le temps de service (20 ans), l'époque fixée pour le règlement de sa pension : la danseuse éprouvait, pendant cette période intermédiaire, une diminution sensible et absolument imprévue.

Mademoiselle Saulnier mit en jeu toutes les protections qu'elle pou-

vait avoir ; elle écrivit lettres sur lettres, forte de la justice de sa cause, et, contestant même, d'après les règlements, à M. de Rémusat le droit de suspendre, par simple arrêté, son service et ses appointements avant l'époque de sa pension, « surtout, dit-elle, quand je suis encore dans toute la force de mon talent, et vous avez pu, monsieur, vous en convaincre hier, dans le beau pas de trois du dernier acte de *Trajan*. » Elle soutenait que M. de Rémusat ne pouvait pas prendre cet arrêté sans une autorisation du conseil d'administration, sanctionnée par le conseil d'Etat. On lui fit bien voir le contraire, et on coupa court à ses réclamations par la note suivante : « L'arrêté de M. de Rémusat relativement à mademoiselle Saulnier aînée ne peut être rapporté ; cette mesure a été nécessitée par l'économie demandée. La réforme de mademoiselle Saulnier avait été prononcée il y a sept ans, et si elle n'a pas eu son effet, mademoiselle Saulnier doit cela à des raisons particulières. » Ces *raisons particulières* avaient bien décidément cessé d'exister, car mademoiselle Saulnier fut rayée des contrôles pour l'année 1815 : il s'en fallait d'un an qu'elle eût le temps de service fixé pour la retraite, et de cinq qu'elle eût l'âge nécessaire.

Revenons à la sœur cadette, Victoire Saulnier, que nous avons laissée simple double en 1807. Comme elle était loin d'avoir le talent de sa sœur et qu'elle resta toujours au second plan, son dossier ne présente pas, tant s'en faut, le même intérêt, et l'on y trouve surtout quantité de demandes d'augmentation ou de gratification, et nombre de plaintes pour passe-droits plus ou moins avérés. En 1810, mademoiselle Victoire Saulnier arriva à être la seconde des doubles, n'ayant plus devant elle que sa camarade Félicité : elle touchait alors 3,000 francs, qui furent augmentés de 300 l'année suivante, puis de 300 encore en 1813. Elle parvint enfin au premier rang des doubles pour 1815, et reçut une gratification de 400 francs au mois de janvier.

C'est à cette époque précise que sa sœur aînée était mise en retrait d'emploi. Mademoiselle Victoire adressa immédiatement une demande au directeur de l'Opéra pour obtenir les billets que son aînée avait quand elle était au théâtre. « Je sais bien, dit-elle, que c'est une faveur que je sollicite, puisque je n'ai point sa place ; mais comme je la remplis et que je fais tout ce qui dépend de moi pour me rendre utile, j'ose espérer, monsieur, que vous me serez favorable. Monsieur Gardel, qui a eu la bonté de vous demander quelquefois des billets pour moi, m'a enhardie à vous faire cette réclamation, bien sûr que vous aurez la bonté de me l'accorder. » Elle ne s'en tint pas là d'ailleurs, et demanda aussi à être augmentée en s'appuyant sur ce que « la retraite du premier rem-

placement laissait des fonds à la disposition de l'administration et une place à laquelle elle aurait peut-être le droit de prétendre par son zèle et le travail qu'elle ne cesse de faire; car elle saisit, dit-elle, toutes les occasions qui se présentent pour se rendre utile, et ses chefs pourront assurer que chaque fois qu'ils ont besoin de ses faibles talents, ils ont trouvé en elle tout le zèle qu'ils avaient le droit d'en attendre. » Elle ne manquait vraiment pas d'assurance pour se vanter ainsi, car deux ans auparavant elle avait été suspendue de service et d'appointements pendant un mois, exilée même de l'Opéra, pour avoir fait une scène scandaleuse au premier maître de ballet dans le foyer de la danse (15 juillet 1811). Conduite d'autant plus blâmable de sa part que Gardel avait favorisé ses débuts, l'avait soutenue dans toutes ses réclamations et l'avait poussée très vite aussi haut que le comportaient ses talents; c'était une singulière façon de lui prouver sa reconnaissance que de l'injurier devant toutes ses camarades. Du reste, la double réclamation de mademoiselle Saulnier lors de la retraite de sa sœur fut non avenue; elle n'eut certainement pas d'augmentation et probablement pas de billets de faveur.

Mademoiselle Victoire Saulnier n'était pas moins puissamment protégée que sa sœur, de l'aveu même du surintendant des Menus-Plaisirs. A la fin de 1815, elle crut avoir à se plaindre d'un passe-droit qu'on lui aurait fait en faveur de mademoiselle Gaillet, la double qui venait immédiatement après elle, et M. de la Ferté écrivait aussitôt au directeur (11 novembre) : « Mon cher monsieur, mademoiselle Victoire Saulnier vient de me faire une réclamation qui me paraît fort juste, au sujet du rôle de Calypso, que mademoiselle Gaillet a joué, dit-elle, la dernière fois que mademoiselle Clotilde a quitté ce rôle. Veuillez donc bien avoir la complaisance de vérifier ce fait sur les registres de l'Académie royale, et si, en effet, mademoiselle Victoire n'a pas été employée dans cet ouvrage, ayez la complaisance de lui donner l'ordre de paraître demain, parce que ce sera son tour. Vous connaissez, mon cher monsieur, les motifs qui me font prendre un peu d'intérêt à mademoiselle Victoire. Monsieur le duc de B... ne manquerait pas de se fâcher s'il lui était fait le plus léger passe-droit. »

Malgré toute l'influence du duc, mademoiselle Saulnier attendit encore assez longtemps avant d'être augmentée et son traitement ne fut porté à 4,000 francs que pour l'année 1818, avec ce mot en regard de son nom : *pantomime*. Cette simple mention, qui semble être à l'avantage de la danseuse, devait au contraire amener bientôt sa disgrâce, car c'est sur cette infériorité au point de vue chorégraphique qu'on s'appuya pour la mettre en retrait d'emploi. Lorsqu'elle reçut cette fâcheuse

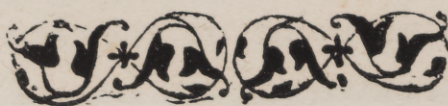
nouvelle, en janvier 1820, elle écrivit au surintendant des Menus une lettre presque touchante par son sincère élan d'indignation. En voici le début.

« Monsieur le comte, vous serez sans doute bien étonné que je ne réponde qu'aujourd'hui à la lettre que j'ai reçue de M. le comte de Pradel, mais le coup m'a été si sensible et si peu attendu, qu'il m'aurait été impossible de vous écrire plus tôt et mes esprits étaient tellement agités que je n'aurais pu vous exprimer mes pensées et me plaindre d'une injustice qui n'a pas d'exemple. Je vous prie, monsieur le comte, d'avoir la bonté de porter mes plaintes et mes réclamations au ministre et de lui dire que je n'accepte point de quart ni de demi-pension, parce que je suis en état de la gagner tout entière. Intendant, administrateur et maîtres de ballets n'ont rien à me reprocher ; j'ai toujours fait mon devoir tel qu'il m'a été tracé par vous et l'administration ; vous m'avez ordonné de céder mes pas et de me conserver mes rôles, j'ai obéi à tous vos ordres, ainsi vous ne pouvez me reprocher de ne pas danser : vos écrits font foi et je les produirai, lorsqu'il en sera temps ; si vous me refusez la justice que j'attends de vous, monsieur le comte, je la réclamerai partout, j'irai même, s'il le faut, jusqu'au roi qui ne la refuse à personne et surtout à une femme qui est malheureuse par l'injustice..... »

La réponse de l'autorité supérieure est écrite sur la requête même de la danseuse : « M. de La Ferté a remis la lettre. — M. le comte de Pradel maintient sa décision. — Les maîtres de ballet ne la vouloient que pour la pantomime, ce ne peut être un genre séparé de celui de danser. » L'exécution de cet arrêt fut cependant retardée de deux ans : le duc de B... protégeait-il encore mademoiselle Saulnier ou alla-t-elle réclamer jusqu'aux pieds du roi, toujours est-il qu'elle resta à l'Opéra jusqu'en 1822 : elle fut seulement rayée des états entre juin et juillet de cette année.

Un dernier membre de la famille Saulnier : celui-là était donneur de contremarques au parterre, aux appointements de 600 livres. Il était né en 1731, était entré à l'Opéra en l'an X et le quitta au courant de 1808. Ce respectable vieillard, qui avait pu voir défiler toute cette dynastie dansante, était sans doute le plus obscur, mais non le moins honorable représentant du beau nom de Saulnier.

ADOLPHE JULLIEN.





LA FOIRE SAINT-GERMAIN ⁽¹⁾

DEUXIÈME PARTIE

SPECTACLES DE LA FOIRE

(Suite.)

XIV

Les forains ayant résolu de continuer le théâtre des Italiens, les loges primitives devenaient insuffisantes. C'est pourquoi, dès 1698, ils se firent construire de véritables salles, toujours en planches, il est vrai, mais avec une scène, un orchestre, un parquet ou parterre, et même des loges. En même temps, ils firent venir des acteurs de province et les engagèrent à « titre de gagistes. »

Si l'on veut bien se rappeler que la troupe avec laquelle notre grand Molière débuta à Paris s'était formée en province; qu'elle fit son coup d'essai devant le roi, le 24 octobre 1658, sur un théâtre dressé pour l'occasion dans la salle des Gardes du vieux Louvre, avec le *Nicc-mède* de Corneille, et que cette tragédie fut jouée par elle comme jamais ne l'avaient fait les comédiens privilégiés, on se convaincra facilement qu'à l'époque dont nous parlons, les acteurs de province n'étaient pas sans mérite. Nous dirons plus : beaucoup morts inconnus, auraient pu rivaliser avec n'importe lequel des Comédiens-Français. Et la raison

(1) Voir les numéros des 1^{er} décembre 1875, 1^{er}, 15 avril et 1^{er} mai 1876.

que nous donnerons nous semble péremptoire : c'est que les acteurs de province ne restaient pas en province parce que médiocres, mais parce que les privilèges des Comédiens-Français leur défendaient de se faire entendre à Paris. Il n'est pas impossible que ces considérations autant que l'amour intéressé, jaloux, tenace, de ces derniers pour leurs privilèges les ait jetés dans la voie de plaintes, de procès, de dépit où nous allons les voir entrer contre les forains, et qui les diminua si singulièrement dans l'estime du public d'alors. Au reste, acteurs et auteurs de la Foire leur rendirent bien la monnaie de leur pièce ; et les rieurs ne furent pas toujours du côté des Comédiens du roi, tant s'en faut. Les drapa-t-on assez, mon Dieu ! sous l'appellation ironique de *Romains* !

XV

Avant d'entamer le récit des luttes qui vont suivre, il importe que nous précisions la situation des forains à la fin de l'année 1697.

Aucune autre troupe ne s'était formée, mais beaucoup d'acteurs de province étaient accourus. Parmi ces derniers, il y en avait un assez grand nombre qui s'étaient formés chez les trois directeurs de troupes dont nous avons parlé et chez les Italiens. Bien entendu, nous ne citerons que les principaux, et encore plus particulièrement ceux que les événements doivent mettre en vedette ou en scène.

De ce nombre sont : Lalauze et sa femme, sœur du célèbre Antoni dit de Sceaux, le plus fameux danseur de corde de son temps (Lalauze était élève d'Alard aîné ; il jouait les rôles d'Arlequin et sa femme ceux de Colombine) ; Christophe de Selles dit *Colbiche*, Laplace, Dolet, Belloni, Dominique, Desgranges, Tamponet, Francassani, Crépin, Billard, Bailly, Maillot, la Lambert (femme de Dolet), la Babrou (sœur de Babrou déjà nommé), Bréon le Normand, Rochefort, Tiquet, Restier le cadet, Lavigne, Marianne (femme de Dominique), Saint-Edme et sa femme Duchemin.

Arrêtons-nous là.

Christophe de Selles était élève de Maurice.

Laplace était fils d'un limonadier de Paris. Il se forma en fréquentant les Italiens, puis en entrant dans la troupe de Pascariel, un acteur du théâtre supprimé à qui Louis XIV avait accordé le privilège de jouer dans toute la France à la condition de se tenir toujours à trente lieues de Paris. Laplace jouait les Pierrot. Il demanda à épouser Marianne, fille de Pascariel, excellente Colombine, mais elle préféra donner sa main

à Dominique, qui l'aimait aussi. Le mariage se célébra à Toulouse. A Paris, Laplace quitta les rôles de Pierrot pour ceux de Scaramouche et y fut très goûté.

Dolet avait joué aux Italiens. A la dispersion de ces derniers, il suivit Mezzetin en Italie, mais il revint en France presque aussitôt.

Belloni était un acteur italien. A l'hôtel de Bourgogne, il jouait avec un égal succès les rôles de Trivelin et de Scaramouche.

Dominique était fils et élève du fameux Dominique du Théâtre-Italien. Il avait suivi pendant deux années la fortune de Pascariel. Après Thomassin et Carlin, nul mieux que lui ne joua le rôle d'Arlequin. Dominique fut aussi auteur et fit des pièces pour les théâtres de la Foire.

Desgranges était un acteur de province, natif de Carcassonne. Il sortait de la troupe de Pascariel lorsqu'il vint à Paris.

Tamponet était un comique hors ligne. Dans le rôle de Tremblotin, il fit le succès, à la Foire Saint-Germain de 1701, de la pièce intitulée *les Amours de Tremblotin et de Marinette*. Sur la fin de sa carrière, il eut des démêlés fâcheux avec la police qui le transporta aux îles.

Francassani était le fils et l'élève du fameux Polichinelle de ce nom au Théâtre-Italien.

Crepin, Billard et Bailly étaient de bons acteurs de province et en même temps de remarquables danseurs de corde.

Maillot, autre acteur de province, était cousin de Maurice.

La Lambert, femme de Dolet, jouait très bien les amoureuses. Malgré cela, en 1709, elle quitta le théâtre et se fit tour à tour marchande de modes et limonadière à la Foire. Elle ne réussit dans aucun de ces commerces et mourut en 1744. A cette époque, raconte un mémoire du temps, « elle tenait la pièce à l'Opéra-Comique. »

Bréon, natif de Vire, en basse Normandie, excellait dans le rôle de Pierrot.

Rochefort, acteur de province, s'était fait une réputation comme Arlequin.

Tiquet était un joueur de marionnettes.

Reistier le cadet jouait à la perfection les Gilles.

Lavigne était un excellent Scaramouche et un parfait danseur. Sur la corde, il dansait sans balancier et jouait « d'un violon qu'il tenait tantôt sur la tête, tantôt entre ses jambes et tantôt sur le dos. »

Saint-Edme et sa femme ont eu de la réputation surtout comme directeurs de troupe.

Par ce court aperçu, on voit que les spectacles de la Foire s'étaient

singulièrement renforcés pendant l'année 1697 et celles qui suivirent, jusqu'en 1709.

Il nous faut maintenant mentionner quelques arrangements très importants survenus entre les forains pendant la même période de temps.

Nous avons dit que Maurice Vonderbeck mourut dans le courant de l'année 1699, et que sa veuve, remarquable, paraît-il, par sa beauté et son esprit, prit la suite de ses affaires.

A cet effet, elle proposa une association à Alard aîné, qui l'accepta. L'acte fut passé devant les notaires Lange et Levasseur, le 24 décembre.

En 1701, de Selles dit Colbiche ouvrit à son compte un nouveau spectacle et menaça un moment celui de Bertrand. Heureusement celui-ci eut la bonne fortune de mettre la main sur Fuzelier, alors auteur inconnu, qui lui fit un succès de vogue avec sa première pièce *Thésée ou la défaite des Amazones*.

En 1702, Bertrand et Selles s'associent et louent une loge dans le préau de la Foire à Blancpignon, receveur des revenus de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés. Fuzelier continua à travailler pour eux.

En 1705, autre association de Rochefort avec Tiquet et nouvelle troupe.

En 1707, encore association entre Dolet et Laplace; et toujours troupe nouvelle.

Si nous ajoutons à ces détails que Fuzelier avait encore donné à Bertrand une pièce à succès, *le Ravissement d'Hélène et l'embrasement de Troie*; que Bellaveine avait écrit pour la veuve Maurice une pièce en trois actes, *Sancho Pança*, et que nombre d'auteurs ou travaillaient pour les autres troupes, ou témoignaient du désir de le faire, il sera aisé de comprendre que les comédiens du roi ne pouvaient voir tout cela d'un bon œil; aussi, en vertu de leurs privilèges, résolurent-ils de couper court au développement des forains. C'est ce que nous allons leur voir entreprendre.

XVI

Les Comédiens-Français commencèrent les hostilités au début de la Foire Saint-Germain de l'année 1698, en présentant une requête au lieutenant-général de police dans laquelle ils disaient que les danseurs et sauteurs, bornés autrefois à leurs simples exercices, s'étaient « licenciés » au point de faire construire « des salles de spectacles pour y représenter des pièces de théâtre avec le concours de différents acteurs de

province pris à titre de gagistes ; » que cela « portait atteinte à leurs privilèges exclusifs. » Ils concluaient en demandant la démolition des salles et « des dommages et intérêts. »

Lorsque cette requête leur fut signifiée, les forains délibérèrent ensemble sur la conduite à tenir. Bertrand rappela son aventure du 8 février 1690. Les autres firent valoir la sentence du 5 février 1596 et tous décidèrent de passer outre et de se pourvoir devant le Parlement. Ainsi fut fait ; et la Foire ne perdit rien de ses divertissements, au contraire. Les mêmes intimidations se renouvelèrent en 1699. Cette fois les Comédiens-Français obtinrent coup sur coup, les 20 et 27 février, deux sentences de M. d'Argenson, lieutenant général de police, « portant défense à tous particuliers de représenter aucune comédie ni farce ; » et pour y avoir contrevenu condamne solidairement tous les acteurs forains à « 1,500 livres de dommages et intérêts envers les comédiens du roi. » Une fois encore Alard, Maurice Vonderbeck et Bertrand firent appel au Parlement et continuèrent de plus belle à jouer le répertoire des Italiens. Les années 1700 et 1701 s'écoulèrent de même. La seule particularité que nous ayons à noter c'est, en 1701, la location que fit la veuve Maurice du jeu de paume d'Orléans, au coin de la rue des Quatre-Vents, pour y installer sa troupe. Le bail était de cinq ans et le prix de location de 500 francs par an. L'acte fut passé le 6 avril, peu après la fermeture de la Foire. En 1702 les comédiens du roi harcelèrent de plus belle les forains, dépités qu'ils étaient de voir ces derniers les braver impunément. Ils étaient en outre frappés à deux endroits bien sensibles, l'amour-propre et la... caisse. Tout le temps, en effet, que durait la Foire, ils ne faisaient que peu ou point de recettes. Dancourt, en qualité d'auteur et d'acteur de la Comédie-Française, rageait doublement et poussait ses camarades aux extrêmes, ce qui fit qu'ils demandèrent et obtinrent encore deux sentences de M. d'Argenson. Toujours impassibles, les forains continuèrent à n'en tenir aucun compte et à répondre froidement à toutes les injonctions : — Notre affaire est pendante au Parlement ; passez votre chemin ; nous ne vous écoutons pas.

Enfin, le 26 juin 1703, le Parlement rendit un arrêt qui confirma purement et simplement les quatre sentences de police.

Les Comédiens du roi triomphaient — ils le croyaient du moins — en quoi ils se trompaient, et voici comme : L'arrêt ne pouvait rien sur la Foire Saint-Germain de cette année, puisqu'elle était close depuis le mois d'avril ; quant à la prochaine, on avait tout le temps d'aviser.

Les forains avisèrent si bien, en effet, qu'à l'ouverture de la Foire de 1704, ils avaient dressé leurs salles comme avant et qu'ils y jouèrent de

même. Seulement, au lieu de pièces complètes, ils ne représentaient que des scènes détachées ; mais l'ensemble du spectacle était si spirituellement arrangé, que le public tripla leur vogue. Vite les comédiens du roi de recourir à M. d'Argenson, d'obtenir de lui de nouvelles sentences et de les signifier à leurs adversaires. C'était un second procès ; les forains n'hésitèrent pas à le soutenir. Que risquaient-ils, d'ailleurs ? Leur mort était *peut-être* au terme de leur lutte ; mais en subissant passivement la loi des Comédiens-Français, ils auraient disparu du coup, car le peuple qui avait pris un grand goût aux nouveaux spectacles de la Foire aurait très certainement déserté les anciens. Les Forains firent donc appel au Parlement et continuèrent à jouer leurs scènes détachées arrangées de manière à former un tout. Ils parvinrent ainsi à se soutenir tout le temps des foires de 1704 et 1705. L'année 1706 fut plus terrible à passer. Le 19 février et le 5 mars intervinrent deux sentences exécutoires qui condamnaient la veuve Maurice, Alexandre Bertrand, Selles, Tiquet et « autres farceurs » en 300 livres de dommages et intérêts chacun pour les comédiens du roi, 20 livres d'amende pour le roi et aux dépens. En cas de nouvelles contraventions, il était dit que pleins pouvoirs étaient donnés aux comédiens « de faire abattre les théâtres, avec injonction aux commissaires et tous officiers de police de tenir la main à l'exécution qui sera lue et affichée ». Était-ce la mort, cette fois ? Point. « Les Farceurs » firent intervenir par appel le receveur de l'abbaye Saint-Germain, le sieur Frénoy. Celui-ci allégua que ces sentences causaient grand préjudice au cardinal d'Estree, abbé, auquel appartenait le terrain des loges. De son côté, le cardinal-abbé intervint pour soutenir les libertés et franchises de la Foire. En même temps, la veuve Maurice, Bertrand, Tiquet, etc., etc., donnèrent une requête d'intervention.

Là-dessus on attendit la décision du Parlement. Elle intervint le 22 février 1707. Les *Romains* triomphaient encore. Appellation mise au néant et condamnation des appelants à l'amende et aux dépens, tel fut le résultat.

Que faire désormais ? Comment achever la foire ? Le public, qui suivait attentivement cette lutte et dont toute la sympathie était pour les forains, croyait la partie définitivement perdue pour eux, lorsqu'on vit la troupe de Dolet et de Laplace afficher *Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux*. C'était une pièce en monologues dans laquelle un seul acteur parlait, tandis que les autres faisaient des signes. Comptant peu sur l'issue du procès, Dolet et Laplace s'étaient précautionnés de cette pièce à tout événement. Ils en furent récompensés par

un succès énorme. Quant aux autres troupes, elles reprirent les anciens exercices et perdirent, ou à peu près, complètement leur Foire.

XVII

L'audace de Dolet et de Laplace porta au comble l'exaspération des comédiens du roi, qui croyaient bien cette fois en avoir fini avec les forains. Sans perdre un instant, ils dépêchèrent le commissaire Cailly pour dresser un procès-verbal en forme de la représentation annoncée et l'adressèrent à M. d'Argenson en même temps qu'une requête des plus pressantes à laquelle le lieutenant-général de police fit droit incontinent en lançant une sentence terrible. Malheureusement pour les comédiens du roi, elle n'était exécutoire que dans le cas où Dolet et Laplace ne se pourvoiraient pas promptement au Parlement, et on pense que ces directeurs de troupe n'étaient pas hommes à leur donner cette satisfaction. Donc appel et troisième procès. Cette fois les deux parties s'invectivèrent à qui mieux mieux dans des mémoires que la cour et la ville dévorèrent. La palme des invectives revient pourtant de droit à messieurs de la Comédie-Française. « C'est une chose triste et même criante, disaient-ils dans un des leurs, d'être forcés de se plaindre deux fois régulièrement par année contre des particuliers, gens sans aveu, sans établissement, qui ne sont connus que par leur désobéissance continuelle aux lois, etc., etc. »

Il est à peine besoin de dire que l'arrêt qui intervint le 21 mars de l'année suivante condamna les forains. Dolet et Laplace tentèrent un nouvel effort : ils nièrent tout ce qui était contenu dans la requête et dans le procès-verbal de leurs adversaires et se rendirent opposants par défaut à l'arrêt qui les frappait. Par ce moyen, ils pensaient pouvoir gagner du temps et ouvrir leur théâtre avec les nouvelles pièces à la Foire Saint-Germain de 1709. Mais le Parlement les prévint par un arrêt du 2 janvier qui les criblait d'amendes et de dommages et intérêts, etc., et de plus les livrait à la discrétion des comédiens. Ils étaient donc réduits à commencer la Foire avec les simples jeux de marionnettes agrémentés d'exercices de souplesse, de pantomimes et de danses sur la corde. Ah ! c'était bien dur, bien dur pour leurs intérêts d'abord et pour leur amour-propre ensuite, car jusqu'au dernier moment ils avaient nourri l'espoir d'humilier les comédiens en faisant prévaloir les privilèges et franchises de la Foire. Que faire d'autre cependant ? Les forains ruminaient sur ce terrible point d'interrogation, lorsque Ber-

trand se frappant le front dit : — Les Romains ne nous tiennent pas encore ; j'ai trouvé un biais pour leur échapper et peut-être pour les battre.

Quel était ce biais ? Avant de le révéler, il importe que nous revenions un peu en arrière pour savoir ce que sont devenus Alard, la veuve Maurice et les autres troupes. En outre, nous avons parlé d'un procès-verbal à propos des pièces-monologues, et c'est un document trop précieux pour que nous négligions de le reproduire.

XVIII

Le voici :

On sait qu'il a été dressé par le commissaire Cailly, le 23 ou le 24 février 1707.

« Ayant pris place dans une loge, nous avons observé qu'après que les marionnettes ont été jouées sur le théâtre il a paru un Scaramouche et plusieurs acteurs, au nombre de sept, qui ont représenté une comédie en trois actes ayant pour titre : *Arlequin ignorant et Scaramouche pendant scrupuleux* ; que presque à toutes les scènes, l'acteur qui avait parlé se retirait dans la coulisse et revenait dans l'instant sur le théâtre, et l'acteur qui était resté parlait à son tour et formait ainsi une espèce de dialogue ; que les mêmes acteurs se parlaient et se répondaient par les coulisses ; que d'autres fois l'acteur répétait tout haut ce que son camarade lui avait dit tout bas ; que la pièce a fini par trois danses différentes et une chanson chantée par un acteur, après quoi l'un des mêmes acteurs a annoncé pour le lendemain la pièce intitulée *la Fille savante ou Isabelle, Fille capitaine*. »

Maintenant que nous voilà renseignés sur la manière dont les acteurs de Dolet et Laplace jouaient les pièces-monologues, disons ce que sont devenus les autres forains.

Nous avons vu que l'arrêt du Parlement du 22 février 1707 les réduisit aux anciens spectacles, et qu'à l'exception de Dolet, Laplace et Bertrand, tous eurent l'air de s'y soumettre.

Alard aîné et la veuve Maurice, qui, quoique associés, avaient deux troupes parfaitement distinctes, ne jugèrent pas à propos de se joindre à Dolet et à Laplace. Comme cependant il y allait de leur existence à tenir des spectacles semblables à ceux du passé, ils eurent l'ingénieuse idée de prendre des arrangements avec Guyenet, directeur de l'Opéra, et moyennant finances, d'obtenir de lui la permission de faire usage de

changements de décoration, de chanteurs dans les divertissements et de danseurs dans les ballets. Guyenet signa, vers la fin de l'année 1707, un traité dans ce sens, valable pour plusieurs années.

C'est ainsi que la veuve Maurice et Alard, sans se soumettre à la volonté des Comédiens du roi, s'étaient mis à couvert de leurs atteintes et avaient créé un nouveau genre de spectacle. Ils l'ouvrirent à la Foire Saint-Germain 1708 et eurent beaucoup de succès, tant ils surent tirer bon parti des agréments que ce traité mettait à leur disposition en les intercalant dans leurs pantomimes.

Les autres forains, faute de pouvoir mieux, marchèrent sur les traces de Dolet et de Laplace.

Lorsqu'intervint l'arrêt du 21 mars, Tiquet et Rochefort rompirent leur association ; le premier reprit ses marionnettes et le second repartit pour la province où il resta jusqu'en 1713.

Quant à Bertrand et à Selles, nous allons trouver leurs deux troupes plus intimement liées que jamais avec celle de Dolet et de Laplace dans la lutte suprême qu'ils vont engager contre les comédiens du roi et dont nous avons dit qu'ils espéraient sortir vainqueurs au moyen d'un biais que nous n'avons pas indiqué, mais que voici : il s'agissait, en deux mots, d'opposer privilège à privilège, c'est-à-dire celui de la Comédie-Française avec celui... des Suisses.

Expliquons-nous.

A. PRADINES.

(La suite au prochain numéro.)





REVUE DES CONCERTS

CONSERVATOIRE : Exercices annuels des élèves. — OPÉRA-COMIQUE : *Les Héroïques*, drame lyrique en trois parties, paroles de mademoiselle Antonine Perry-Biagioli, musique de M. Henri Perry-Biagioli. — SALLE HERZ : Concert de M. Charles Dancla.



Le Conservatoire a donné, le 30 avril, un exercice des élèves, ou plutôt un concert des élèves, puisqu'aucun de ce genre d'exercices, qui ont tant d'attrait pour le public, n'a eu lieu, j'entends les actes ou scènes d'opéras. Tout s'est borné à l'ouverture d'*Obéron* et à la symphonie en *ré* majeur, de Mozart, qui n'offre d'autre mérite qu'une grande difficulté d'exécution, et à quelques morceaux de chant dont il sera question tout à l'heure. Une soixantaine d'élèves ont pris part à l'ouverture et à la symphonie, et la précision de leur exécution a été parfaite. On ne pourrait leur reprocher qu'un peu trop de force, défaut dont il leur sera facile de se corriger. L'allegretto et le finale de la première sonate pour piano et violoncelle, de M. Rubinstein, ont été fort bien joués par mesdemoiselles Debillemont et Hillemacher, premier prix de violoncelle au dernier concours. Le public leur a fait une ovation. Malgré une peur affreuse qui la dominait, mademoiselle Lafont a mis beaucoup de sensibilité, et même, vers la fin du morceau, de l'éclat dans les stances de *Sapho*, de M. Gounod. M. Denoyé a chanté avec un très beau timbre de basse l'air qui suit la marche de la *Flûte enchantée*. Plusieurs personnes lui ont fait le reproche de n'avoir pas assez de mordant dans les sons graves; mais elles n'ont sans doute pas réfléchi que cet air est d'une gravité exceptionnelle, et qu'il est bien plus difficile de se maintenir constamment dans l'octave inférieure de la voix de basse que de donner accidentellement un *fa* et même un *mi*. M. Talazac connaît déjà toutes les ressources de l'art : il a chanté d'une manière remarquable l'air de *Joseph*.

J'arrive aux deux principales attractions de l'exercice : la scène de la révolte de *Fernand Cortez* et les fragments d'*Armide*. Dans la sublime scène de

Spontini, M. Sellier, chargé de la difficile partie de Cortez, a déployé une voix de ténor puissante, juste, d'un beau timbre, et il la conduit bien. Si la scène avait été prolongée jusqu'au célèbre chant guerrier « Suivez-moi, Castillans ! » nul doute que M. Sellier y eût fait preuve de beaucoup de chaleur. Les chœurs l'ont vigoureusement secondé. J'ai été bien moins content des fragments d'*Armide*. C'est un parti pris aujourd'hui, parmi les professeurs et les chefs d'orchestre, de vouloir que tous les morceaux doux et gracieux de l'ancien répertoire français soient chantés comme des cantiques ou des litanies. Mademoiselle Soubre, au concert populaire, et mademoiselle Puisais, à l'exercice du Conservatoire, ont toutes deux pris beaucoup trop lentement, malgré elles, j'en suis sûr, l'air de la Naïade, en l'*embellissant* par des sons filés et des ralentissements qui, jamais, n'entrèrent dans le cerveau de Glück. Baissé d'un ton, par-dessus le marché, il a revêtu un air grave et solennel, au lieu de léger, voluptueux et un peu ironique qu'il doit avoir. Le chœur « Au temps heureux où l'on sait plaire » a été également trop lent de moitié. Celui « C'est l'amour qui retient, » dont le mouvement est plus modéré, a été un peu mieux chanté, mais encore trop lentement. Enfin, si jamais on reprend *Armide*, comme il en est question depuis plusieurs années, et qu'on s'obstine à chanter *adagio* ce qui est *allegretto* et *moderato*, je le dis à regret, *Armide*, le chef-d'œuvre de l'ancien répertoire, tombera à plat.

L'alleluia du *Messie* a été chaleureusement exécuté par tous les élèves, et chaleureusement applaudi.

OPÉRA-COMIQUE. — Les *Héroïques*, drame lyrique en trois parties, de mademoiselle Antonine Perry-Biagioli, musique de M. Henri Perry-Biagioli, exécuté au théâtre de l'Opéra-Comique, le jeudi 4 de ce mois, ont été chantés en partie l'hiver dernier aux concerts du Châtelet, et j'en ai rendu un compte sommaire dans le numéro 61 de la *Chronique Musicale*. Le sujet, emprunté à la guerre de Jules César et de Vercingétorix, est très intéressant et respire un souffle ardent et patriotique. A part quelques négligences, la poésie en est fort remarquable, et il s'y rencontre quantité de beaux vers remplis d'énergie. La musique, dans bien des endroits, accuse chez M. Henri Perry une entente très marquée de l'effet scénique. Tels sont le finale de la première partie et la scène d'adieu qui s'enchaîne avec le finale de la seconde par le retour du motif du chœur, et que coupent les strophes du barde. Un morceau qui a été très applaudi est la romance de Kiomara, chantée par mademoiselle Vergin, dont la terminaison de chaque couplet est douce, mélancolique et mélodieuse. Malheureusement, M. Henri Perry donne dans tous les travers de l'école moderne, qui foule aux pieds toutes les règles de l'harmonie, abolit le rythme et ne se plaît que dans les modulations tourmentées et dans les intonations les plus invraisemblables. J'ai signalé chez ce jeune artiste une belle phrase musicale et d'heureuses tendances dramatiques. Que son horreur pour la banalité ne le lance pas dans les extravagances

de la musique de l'avenir ! Qu'il étudie les anciens maîtres pour apprendre d'eux la mélodie et le rythme, et qu'il s'astreigne au travail du contrepoint et du style rigoureux pour apprendre à bien écrire pour les voix ! Bien doué, comme il paraît l'être, d'après l'ensemble des *Héroïques*, M. Henri Perry mérite à tous égards d'être encouragé.

Henry Cohen.

SALLE HERZ. — La place nous manquait, dans le précédent numéro, pour rendre compte, comme il convient, du magnifique concert à orchestre donné à la salle Herz le mardi 18 avril dernier, par M. Charles Dancla. Il n'est pas besoin de présenter aux lecteurs de la *Chronique musicale* M. Charles Dancla, professeur de violon au Conservatoire, et l'un des plus célèbres virtuoses de ce temps-ci. C'est un artiste éclectique plein de goût qui, à toute la pureté classique de son maître Baillot, joint toutes les hardiesses de l'école romantique moderne. Par la sage harmonie qu'il a su établir entre ces deux styles, M. Dancla s'est fait une manière originale qui lui est propre et qui le met au rang des plus grands violonistes. Aussi, n'est-ce point pour augmenter son renom d'artiste qu'il a organisé le concert du 18 avril, mais bien pour s'imposer comme compositeur à l'estime générale. Il y est parvenu de prime-saut, et il n'y a pas un morceau de son riche programme qui n'ait été chaleureusement applaudi. MM. Dancla lui-même et C. de Groot ont tour à tour dirigé l'orchestre.

Dans la symphonie concertante pour deux violons et orchestre, qui a été exécutée à quatre, MM. Léopold Dancla, Boisseau et Montardon prêtaient à Charles Dancla le concours de leur talent. Cette composition est d'un beau caractère ; elle a porté sur le public dans toute la plénitude de ses effets. L'idée qu'a eue M. Dancla d'en doubler les parties de violon devait nécessairement lui prêter un relief plus puissant. La *Fantaisie originale* pour violon principal a infiniment plu : l'auteur l'a jouée avec une verve et un brio incomparables. Mademoiselle Valérie Tual, ancienne pensionnaire de l'Opéra-Comique, a chanté de la façon que l'on sait, un *Ave Maria* très inspiré. Le succès est allé grandissant avec les *Extraits* de la scène dramatique de *Christophe Colomb*, qui contiennent deux pages magnifiques : la *Prière*, et surtout l'*Air de danse* suivi d'un *bolero* d'un parfum exotique saisissant. Là s'est manifesté pleinement le talent de M. Dancla, nourri de fortes études de composition faites autrefois avec Halévy et Barbereau. Nous regretterions que M. Dancla ne songeât pas à nous faire entendre en entier ce *Christophe Colomb*, dont les fragments nous ont si vivement intéressé. Enfin, le concert s'est terminé par une *Marche* extraite d'une scène dramatique de *Charles-Quint*, pour laquelle nous formons le même vœu que pour *Christophe Colomb*.

O. L. T.





REVUE DES THEATRES LYRIQUES

THÉÂTRE-NATIONAL-LYRIQUE : *Dimitri*, grand opéra en cinq actes et sept tableaux, de MM. Henri de Bornier et Armand Sylvestre, musique de M. Victorin Joncières. — OPÉRA-COMIQUE : *Les Amoureux de Catherine*, opéra comique en un acte, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Henri Maréchal.



THÉÂTRE NATIONAL-LYRIQUE. — Le nom du héros de l'Opéra qui ouvre la nouvelle série du Théâtre-Lyrique, rappelle de bien vieux souvenirs. En creusant un peu la généalogie des Démétrius, on remonterait au déluge. Sans aller aussi loin, il vous souvient assurément des trois cent soixante statues que le peuple Athénien reconnaissant éleva, trois cent quarante-cinq ans avant Jésus-Christ, au grand homme d'État, à l'orateur insigne qui s'appelait Démétrius de Phalère. Il fut dépossédé et renversé par un autre Démétrius, fils d'Antigone, l'un des généraux d'Alexandre, qui portait le surnom significatif de — Poliorcète — c'est-à-dire preneur de villes.

Démétrius II, roi de Macédoine; Démétrius, deuxième fils du roi de Macédoine Philippe III et frère de Persée; Démétrius I^{er}, Soter, le Sauveur, roi de Syrie; Démétrius II, Nicator, Vainqueur, qui eut quelques difficultés avec Cléopâtre, son épouse; Démétrius III, Eucœrus, l'Heureux; Démétrius de Pharos, gouverneur de Corcyre; Démétrius Pépagonène, médecin grec; Démétrius Cantacuzène; Démétrius Cantemir nous amènent enfin à cinq Démétrius, souverains russes, et à quatre faux Démétrius qui se donnèrent tour à tour pour Démétrius V Iwanovitch.

Parmi tous ces Démétrius, les auteurs de *Dimitri* ont choisi l'un des quatre faux, — celui que l'histoire appelle Griska Otrépief. — C'était un moine de l'ordre de saint Bazile. Il sortit de son couvent de Tschoudof en 1603, prétendit avoir échappé au fer de Boris Godunof, l'assassin du fils d'Ivan II, Démétrius V, reçut les secours des Lithuaniens et des Polonais, et se fit proclamer Tzar, à Moscou, en 1605. — Ce Griska Otrépief fut cruel; il méprisa les coutumes nationales, se maria avec une catholique et finit par devenir la victime d'un complot. Il avait régné onze mois.

MM. de Bornier et Sylvestre attirés par cette légende, l'ont revue, corrigée, diminuée et augmentée tout à la fois pour en faire un opéra dont les cinq actes et les sept tableaux défient l'analyse, tant la suite des idées y est obscure.

Dimitri raconte, au lever du rideau, qu'il adore la douce Marina et que sans elle il ne peut vivre. Le prieur du couvent, devant lequel se passe la scène, l'engage à être fort et à se consoler de l'absence de celle qu'il aime, lorsque le comte de Lusace, botté et éperonné, vient faire à ce prieur des révélations importantes. Il lui rappelle que quinze années se sont passées depuis le jour où un enfant a été confié à la garde du couvent. Cet enfant n'est autre que Dimitri, seul héritier légitime du trône de Russie. Il le vient chercher. Il faudra qu'il marche sur Moscou, qu'il détrône Boris, l'usurpateur, et qu'il prenne le rang suprême auquel il a droit. Dimitri apprend avec joie cette nouvelle inattendue et promet à Marina, qui arrive là on ne sait trop comment, qu'elle sera Tzarine. Ce n'est pas l'avis du comte de Lusace, et ce n'est pas non plus l'avis de Wanda, fille du roi de Pologne, qui veut épouser Dimitri. Il faut avouer que cette Wanda est une singulière personne. Pourquoi veut-elle épouser Dimitri qu'elle ne connaît pas et qu'elle ne peut aimer? Pourquoi le comte de Lusace s'intéresse-t-il autant à ce mariage? Est-il frère, cousin, ou amant de Wanda? Wanda et lui ont-ils basé sur cette restauration de Dimitri tout un avenir de richesse et d'honneurs? Le livret répond difficilement à ces diverses questions que le spectateur est successivement forcé d'adresser aux auteurs. Il y a cependant quelques réflexions du comte de Lusace qui semblent indiquer qu'il est ambitieux, qu'il aime la bonne chère et les plaisirs faciles, mais c'est tout, et cela n'est pas assez. Peut-être, d'ailleurs, ai-je mal compris. Toujours est-il que Dimitri conserve son amour à Marina, dédaigne les avances de Wanda et les paroles du comte de Lusace, qu'il finit par frapper d'un coup de poignard à la suite d'audacieuses menaces.

Pourquoi l'avoir frappé, dit alors Marpha, la mère de Dimitri, mère

qui n'a d'autres preuves de sa maternité que les affirmations du comte de Lusace ? Parce que, répond Dimitri, le comte prétendait que je n'étais pas votre fils. Marpha est extrêmement embarrassée. Elle interroge la voix du sang qui garde un silence prudent. Mais elle finit par persuader à Dimitri et à elle-même qu'il est né d'elle et qu'il est décidément l'héritier d'Iwanovitch. Rien ne s'oppose au couronnement de Dimitri. Les notables de Moscou sont venus lui apporter sur un plateau d'argent les clefs de la ville dont il faisait le siège. La cérémonie va s'accomplir. Marina, qu'on n'avait pas revue depuis le premier acte, si ce n'est un instant, au troisième, se retrouve sur le balcon du palais des Tzars, dans les bras de celui qu'elle aime. L'heure définitive a sonné. Le cortège s'avance et Dimitri le suit. Mais il y a Wanda qui a ressuscité par un procédé inexplicable le comte de Lusace. A eux deux ils ont semé de tels doutes dans l'esprit du peuple, que le clergé demande solennellement à Marpha, aux pieds de l'Église, si elle peut jurer que Dimitri est son fils. Cette situation du *Prophète* renversée se terminerait évidemment par un oui de Marpha, si Lusace, du balcon où tout à l'heure Dimitri roucoulait avec Marina, ne l'arquebusait et ne le tuait raide.

Ce que je viens de raconter en m'efforçant de fixer mes souvenirs est, à bien peu de choses près, le squelette de *Dimitri*.

En le revoyant ainsi sans l'attrait musical et sans le mouvement scénique, je m'explique encore moins comment M. de Bornier, — un académicien, — et M. Sylvestre, — un poète habile et souvent inspiré, — n'ont pas tenté de donner une forme plus accusée à leur pensée. — Cette suite de scènes mal reliées fait surgir à chaque pas un trouble qui amène la fatigue. L'action est lourde, hésitante et par cela même presque insaisissable. — Et si j'insiste sur les fautes de ce poème étrangement énigmatique, c'est qu'il est l'œuvre de deux hommes auxquels il n'est pas permis de commettre d'aussi grosses erreurs. On dit même que M. Carvalho a prêté à ces Messieurs le concours de son expérience scénique. Que n'en ont-ils profité !

Dimitri serait l'œuvre d'un débutant, qu'il serait toujours un mauvais livret ; mais on lui accorderait les circonstances atténuantes de l'inexpérience dont le tribunal le plus impartial ne peut faire bénéficier MM. de Bornier et Sylvestre.

L'auteur de la musique en est à sa troisième grande partition : et il faut s'empresse d'ajouter que chacune d'elles a marqué des efforts nouveaux et donné des résultats meilleurs. Avec *Sardanapale*, M. Joncières avait fait preuve d'instinct et de volonté. — *Le Dernier jour de Pompéi* renfermait d'excellentes pages plus savamment écrites et plus heureuse-

ment conçues. — *Dimitri*, enfin, affirme les qualités, qui étaient pour la plupart à l'état embryonnaire dans les œuvres précédentes, et dénote chez le compositeur un travail persistant et un véritable tempérament musical arrivé presque à la maturité. La préoccupation visible de M. Joncières, — préoccupation du reste dont il faut lui savoir gré, — est d'éviter la banalité. — Il fouille scrupuleusement l'idée mélodique et s'efforce de la ciseler avec originalité. — C'est le propre des travailleurs, des hommes de talent et même des hommes de génie. Ce qui distingue ces derniers, c'est peut-être qu'ils n'ont pas besoin de chercher la distinction ; elle vient à eux toute seule, toute fraîche et toute grande. L'auteur de *Dimitri* n'est pas encore à classer parmi eux ; mais il compte désormais au milieu du groupe de nos excellents musiciens, et, pour peu qu'il continue, il s'y fera une large place. Une chose frappe surtout dans cette partition : c'est la sûreté avec laquelle le compositeur fait mouvoir les masses chorales et l'orchestre, dont la sonorité est toujours excellente. La pensée de l'auteur est généralement nette et se dégage avec une clarté extrême. Dès le début à l'ouverture, dont le caractère est large et soutenu, on ressent vivement cette impression qui se confirme à chaque acte. Le chœur sans accompagnement qui précède la péroraison de l'ouverture et qui se chante derrière la toile, est d'un effet excellent. — Un chant des guerriers cosaques :

*Buvons au fleuve sombre
Qui trempe l'acier et les cœurs*

est écrit avec une fermeté saisissante, et un rythme d'une allure fière qui enlève.

J'aime peu la romance de *Dimitri*, — *Une Femme*, — dont l'idée est trop cherchée. — Le récitatif et le duo qui s'y rattache manquent aussi d'inspiration. — Le chœur des Tziganes, annoncé par une délicieuse phrase de hautbois, est d'une sonorité charmante. L'air de Marina, dont une phrase reprise par le cor — *Vassili mon seul amour* — est d'une grande douceur ; le duo de Marina et de Dimitri — *C'est toi que j'adore* — ont un mérite de facture qui ne leur ôte pas un défaut de monotonie auquel le livret n'est pas étranger.

Le récit-ballade du comte de Lusace — *Cet enfant, dit-il, que je t'amène* — est original. Une invocation de Marina à la nature, à l'amour, pleine de poésie, de tendresse, termine cet acte de la façon la plus gracieuse.

Avant le lever du rideau du second acte, une phrase de cor, prenant un nouveau caractère en passant du hautbois à la clarinette et de la clarinette à la flûte, soutenue et développée par les réponses de violon et

d'alto, fait grand plaisir. La scène du comte de Lusace — *Vanda, tout est-il prêt* — a une excellente couleur. Les couplets de Lusace — *J'ai pour toute philosophie* — sont d'une élégance bizarre, qui fait mieux ressortir une romance — *Depuis quinze ans* — dont le style est vieux, mais dont l'idée principale est charmante. Tout l'intérêt du duo entre Dimitri et Lusace est dans l'orchestre, qui est traité avec une grande habileté. La *polonaise* chantée qui le suit est une des plus jolies choses de la partition, au double point de vue de l'idée et du travail harmonique.

Au troisième acte, l'intention énergique du duo de Marpha et de Job est plus heureusement conçue que réalisée. Mais il y a à la suite une véritable page de maître; c'est l'air de Marpha — *Mon fils, il est mon fils!* — Le compositeur a traduit avec bonheur une situation grande et belle. Marpha croit avoir retrouvé son fils, et elle se le redit avec une joie maternelle et avec une profonde reconnaissance pour le créateur. Ces sentiments sont admirablement rendus par un style d'une largeur remarquable et par une délicatesse d'instrumentation particulière.

Tout le deuxième tableau du troisième acte est réussi à merveille.

Le chant de Dimitri :

*Moscou! voici la ville sainte,
C'est là que dorment mes aïeux*

est d'un sentiment exquis et d'une orchestration habile et fine. La mélodie, dégagée complètement, est soulignée à la fin des phrases par les violons, pendant que l'on entend le tintement des cloches de Moscou, rendues avec une vérité extrême par deux notes obstinées de la harpe et du cor. L'association de ces deux timbres a déjà été employée, mais c'est un procédé ingénieux qu'on aime à retrouver. Le ballet qui fait partie de ce tableau a été l'objet d'un soin particulier. Si la polka-mazurka du pas de quatre n'est pas extrêmement distinguée, le reste, en revanche, est d'un goût excellent. Le compositeur a librement donné carrière à sa facilité et à sa sûreté d'instrumentation. — Il a jonglé avec toutes les voix de l'orchestre, il les a disposées avec art et leur a demandé la grâce et la variété. Ce divertissement est un des plus aimables et des plus piquants que nous ayons entendu depuis longtemps.

La chanson à boire de Lusace, son duo avec Dimitri, la ballade qui s'en détache, le duo entre Marpha et Dimitri, le quatrième acte enfin ne m'a que médiocrement plu, à l'exception de la phrase de Dimitri,

Si Dieu, Marpha, qui nous compte les heures

dont le sentiment largement développé est bien mis en lumière.

Le duo du dernier acte,

Voici le jour, ma fiancée

rappelle comme situation le duo de *Roméo* et n'en est pas moins une charmante inspiration. Il est d'une douceur et d'une tendresse discrète, qui fera mieux tout à l'heure ressortir les éclats de la fête du couronnement. Sur des dessins de harpe, des pizzicati de contrebasses, accompagnées par le murmure des violons en sourdine, s'élèvent les paroles d'amour de Dimitri et de Marina.

Le jour va paraître ; la fraîcheur parfumée du matin est enivrante, et le soleil ne dore pas encore les murailles du Kremlin. Il y a quelque chose de mystérieux et de prédestiné dans cette caresse matinale, dans cet échange exquis de tendresses chastes. Il semble que Dimitri, si près du moment où il va être investi solennellement de la puissance, a le pressentiment inconscient de la chute de son bonheur. Il n'a qu'une minute à vivre encore, et il l'emploie à épancher son âme tout entière dans un embrassement suprême. Toute cette partie de la scène du balcon est traitée avec une grâce exquise. Je regrette que M. Joncières n'ait pas profité davantage de l'opposition superbe qu'aurait pu donner la douleur et le désir de vengeance de Wanda, qui assiste à ce duo d'amour.

Le compositeur n'a fait qu'indiquer ces sentiments. Il a écrit un duo là où il aurait pu nous donner un trio magnifique.

Je ne cite que pour mémoire la marche bien rythmée qui précède la mort de Dimitri.

Je n'ai pas marchandé mes éloges au courant de cet article ; aussi, puis-je maintenant faire quelques critiques.

Dimitri est une partition d'une valeur incontestable, mais qui a le tort grave de manquer de personnalité. On peut attribuer tel morceau à l'influence de tel maître. On a jadis reproché à M. Joncières d'être trop wagnérien. Il s'est ému probablement de cette accusation, et il a voulu prouver que Wagner n'était pas son seul maître. C'est à cela que tiennent sans doute les réminiscences de sa partition. On jurerait, à certains moments, que l'idée mélodique du morceau que l'on entend est empruntée à Donizetti ou à quelque autre maître italien ; à certains autres, on retrouve les rythmes favoris de Meyerbeer, ou la couleur de Gounod, ou bien les procédés et le style indéfini de Wagner. Au milieu de cette variété de réminiscences, on cherche presque toujours sans succès du pur Joncières. Maintenant que l'auteur de *Dimitri* est arrivé à la connaissance parfaite de son art, il devra s'attacher à être davantage lui-même et à bien définir le caractère personnel de ses inspirations.

M. Lasalle, prêté pendant quelques jours par l'Opéra au Théâtre-Lyrique, joue et chante avec un talent remarquable le comte de Lusace. Madame Engalli, un peu inexpérimentée au point de vue du jeu, chante avec une voix magnifique le rôle de Marpha. Mademoiselle Dalti est convenable dans Marina. M. Duchesne est inégal dans Dimitri, mais s'il a quelques faiblesses, il a également d'excellents moments.

Les autres interprètes sont suffisants. Je ne pense pas qu'on en puisse dire beaucoup plus. L'orchestre et les chœurs, conduits avec autorité par M. Danbé, sont bons. La mise en scène est extrêmement soignée. C'est une excellente inauguration du Théâtre National-Lyrique, qui nous fait espérer beaucoup pour nos jeunes compositeurs et pour l'art musical français.

Raoul de Saint-Arroman.

OPÉRA-COMIQUE. — L'Opéra-Comique a donné *les Amoureux de Catherine*, opéra comique en un acte, que M. Jules Barbier a tiré d'une nouvelle d'Erkman-Chatrian, et que M. Henri Maréchal, prix de Rome, a illustré de sa musique. On ne peut pas dire que cette épreuve ait été décisive pour le compositeur, et qu'elle ait fait concevoir de son talent une idée très exacte; mais elle n'a pas non plus tourné à son désavantage. C'est toujours une difficulté, pour un débutant, de se heurter à un scénario dépourvu d'intrigue, et qui n'est, en réalité, que le développement théâtral d'un sentiment unique : il ne rencontre aucun point d'appui dans les scènes épisodiques, qui sont éludées, parce qu'elles alourdiraient l'action, et se trouve placé face à face avec le plus grand obstacle qu'il soit donné à la musique de vaincre : la monotonie de la situation. M. Maréchal a fait tout ce qu'il a pu pour ne pas tomber dans le piège qui lui était tendu; du moins il n'y est pas resté tout entier.

Son ouverture entre assez crânement dans le sujet, mais elle se perd dans des détails d'orchestration qui en dépassent le but et l'importance. Ses chœurs dialogués sonneraient mieux, s'ils étaient moins papillonnants : ils sont clairs, mais la lumière y danse trop. Le livret de M. Jules Barbier, mal coupé, ne met presque jamais que deux personnages en scène; M. Maréchal s'est vu dans la nécessité, toujours cruelle, d'écrire plusieurs duos consécutifs, dans lesquels il eût fallu jeter une grande variété de procédés, qualité qu'on n'était guère en droit d'exiger d'un débutant, puisqu'elle est généralement la résultante d'une longue expérience scénique. On a justement remarqué, dans un duo d'amour

d'une proportion exagérée, des élans d'une bonne veine mélodique, et le public a bissé une jolie chanson d'Alsace, dont le refrain, repris à pleine voix par le chœur, ne manque pas de chaleur communicative.

L'interprétation a plu, particulièrement du côté de mademoiselle Chapuy, qui se hisse lentement, mais sûrement à la hauteur d'une étoile. Cette artiste, dont la valeur a longtemps été méconnue ou plutôt mal appréciée, apporte une sensibilité extrêmement noble à tout ce qu'elle chante et à tout ce qu'elle dit. Nicot a fait accepter, sans moustaches et sans bottes, un rôle un peu réaliste pour un ténor d'opéra comique : il fait un maître d'école, pauvre et dédaigné. Thierry et madame Decroix, l'un avec sa basse un peu lourde, l'autre avec son fausset un peu grêle, ont donné de la physionomie à deux personnages secondaires.

O. L. T.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles

FAITS DIVERS.



ES concours de symphonie et de quatuor ouverts en 1875 par la Société des compositeurs de musique viennent d'être jugés.

Concours de symphonie. Jury : Président, M. Ambroise Thomas, de l'Institut ; MM. Reber, de l'Institut ; Vaucorbeil, président de la Société des compositeurs ; Bourgault-Ducoudray, Chérouvrier, Colonne, Samuel David, Deffès, Théodore Dubois, Guilmant, Membrée, Ortolan, Wekerlin. Secrétaire-rapporteur, M. Guillot de Sainbris.

Prix unique : une médaille d'or de 500 francs, décernée à M. André Messager, disciple de l'école Niedermeyer, organiste à l'orgue du chœur de Saint-Sulpice.

Mentions honorables : Les symphonies portant pour épigraphes : 1^{re} Mention, *D'un souffle l'Aquilon écarte les nuages*, auteur M. A. L. Dessanne ; 2^e Mention, *Excelsior* de M. Koszul, de Roubaix.

Concours de quatuor. Jury : Président, H. Gounod, de l'Institut ; MM. François Bazin, de l'Institut ; Vaucorbeil, président de la Société des compositeurs ; Barbereau, Adolphe Blanc, de Boisdeffre, Gastinel, Gouvy, Guilmant. Secrétaire-rapporteur, M. Adolphe Nibelle.

Prix unique : médaille d'or de 300 francs, décernée au quatuor portant pour épigraphe : *Science et mélodie, sœurs inséparables*. L'enveloppe sur laquelle était inscrite cette épigraphe contenait un feuillet blanc, sans nom d'auteur. Mention honorable : épigraphe, *Nuit étoilée*. L'auteur connu aujourd'hui est M. Charles Dancla, professeur au Conservatoire.

Conformément au règlement de ces concours, les plis renfermant les noms des auteurs qui ont obtenu des mentions ne seront ouverts qu'avec l'assentiment de ces concurrents. Vingt-cinq symphonies et dix-huit quatuors ont passé sous les yeux des jurys.

— Des fêtes en l'honneur de Rameau sont annoncées à Dijon, ville natale de l'auteur de *Dardanus*, pour le mois d'août, à l'occasion de l'érection de sa statue. Le Comité qui s'est constitué à Paris, dans le même but, a décidé qu'une solennité religieuse et musicale aurait lieu dans l'église Saint-Eustache, le 8 juin, et inaugurerait les fêtes que l'on doit donner en l'honneur de l'illustre compositeur. On y entendra trois œuvres de Rameau et la deuxième messe avec chœurs, soli et orchestre, de M. Léon Gastinel. A l'offertoire, les Sociétés chorales : les Enfants de Lutèce, l'Odéon, le Louvre, le Choral de Belleville, le Temple, la Cécilia, le Choral de l'Observatoire et le Bon-Marché, chanteront un chœur sans accompagnement, de Rameau. M. Deldevez dirigera l'ensemble de l'exécution.

— Les opérations du concours de Rome pour le grand prix de composition musicale viennent d'être réglées de la façon suivante : Pour le concours d'essai de la composition, l'entrée en loges aura lieu le samedi 13 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire; la sortie le 19 mai, à midi. Le jugement sera rendu le samedi 20. Pour le concours définitif : entrée en loges, le vendredi 27 mai, à dix heures du matin; sortie le 20 juin, à dix heures du soir. Jugement préparatoire, au Conservatoire, le vendredi 30 juin; jugement définitif, le samedi 1^{er} juillet, à l'Institut. Dans l'intervalle des deux concours aura probablement lieu au Conservatoire l'exécution des envois de Rome, lesquels comprennent cette année des œuvres de MM. Salvayre, Maréchal et feu Ehrhart.

— Nous extrayons d'un remarquable feuillet de *la République française* du 22 octobre 1875, qui est de notre confrère Baudouin, les passages suivants tendant à prouver que la musique dite religieuse ne forme point un genre spécial ayant son caractère propre :

« Les Grecs ayant vainement essayé d'introduire l'art musical dans la civilisation latine, nous arrivons naturellement aux commencements de l'ère chrétienne. L'Eglise a emprunté aux religions païennes la majeure partie des pompes et des formes de son culte; elle va adopter leurs chants. Aux Hébreux elle prend tout d'abord les *psaumes* de David, et bon nombre de mélodies hébraïques deviennent des cantiques chrétiens. Ce n'est pas tout; les rythmes indécis et peu variés de la musique grecque paraissant particulièrement lui convenir, elle puise à ces sources (la *Préface* de la messe, assure-t-on, est l'un des derniers vestiges de la musique grecque), et si amplement, que bientôt saint Ambroise, chef de l'église de Milan, en compose le *plainchant*. Quatre des anciens modes grecs, le *Dorien*, le *Phrygien*, l'*Éolien* et le *Mixolidien*, sont choisis par lui et prennent le nom de *tons authentiques*. Deux siècles plus tard, le pape Grégoire-le-Grand complète l'œuvre commencée en ajoutant quatre nouveaux modes, les *tons plagaux*, aux modes am-

broisiens. Pendant ce temps, le christianisme, persécuté d'abord, devenait persécuteur à son tour. Les temples des anciennes divinités révérees se fermaient peu à peu ; on en chassait les prêtres ; et les hymnes antiques depuis longtemps mutilés tombaient définitivement dans l'oubli. Dès lors, le *chant grégorien*, ainsi qu'on l'appelle encore maintenant, demeura le seul maître, ou à peu près, de l'empire musical. Et cela dura ainsi, sans altération, sans perfectionnement aucun, pendant près de cinq cents ans !

Faits caractéristiques et pleins d'enseignements ! Née à peine, l'Eglise affirmait déjà la nature étouffante de sa domination ; elle montrait jusqu'à quel point tout mouvement lui faisait horreur. Ah ! c'est que le mouvement, c'était la vie, c'était l'action, c'était le progrès peut-être : pour l'Eglise, c'était le danger. Ce qu'il lui fallait à elle pour régner, c'est le calme désolé, l'immobilité stagnante, glacée. Aussi ne néglige-t-elle aucune arme pour tenir l'humanité en respect. Voyez plutôt comment elle combat à cette époque : l'interdit est lancé sur tout ce qui pense, sur tout ce qui aime, sur tout ce qui chante librement. L'anathème est partout ; partout est la terreur. Adieu donc chants d'amour, joyeuses chansons à boire, danses naïves ou folâtres, on vous proscriit, on vous chasse ! et la haine implacable qui vous poursuit vous atteint non-seulement dans le temple, ce qui se comprendrait encore, mais sur la place publique, dans la rue ou sur le chemin, jusqu'au coin du foyer !

Mais quoique la vie fût comme arrêtée, au milieu de ces âges d'épouvante, il arrivait parfois que le peuple se réveillait et sortait tout à coup de sa torpeur. Lorsqu'il n'allait pas à la révolte, affamé de mouvement et de liberté, on le voyait quelquefois courir, hurler sans que rien semblât devoir l'arrêter dans sa course insensée. Le temple ou la rue, tout endroit lui était bon pourvu qu'il pût dépenser en quelques heures une activité depuis longtemps amassée. Où allait-il ainsi, ce pauvre peuple ? Hélas ! il célébrait tout simplement la *Fête de l'âne* ou des *fous*, ou bien quelque *sottie* du même ordre ; et sa courte ivresse dissipée, il retombait plus endolori que jamais dans le sombre néant où il traînait sa vie.

Voici tout ce qu'a été l'art musical jusqu'au dixième siècle environ. D'un côté, une musique d'église, composée de débris, nue et froide, parce qu'elle est traditionnelle, et que, d'ailleurs, on la veut ainsi ; une musique que l'on déclare immuable ; une musique enfin qui ne doit la continuation de son existence qu'à la force terrible qui l'impose aux nations. De l'autre, un profond sentiment artistique cherchant à se faire jour par tous les moyens possibles, mais que l'esprit implacable de l'Eglise refoule sans cesse en le déclarant impie. Déjà l'harmonie, sortant peu à peu de ses langes, essaie de balbutier ses premiers accords en accompagnant le monotone unisson du plain-chant par des suites de *quartes*, de *quintes* ou d'*octaves* ; les conciles fulminent contre ces innovations pourtant bien innocentes, et les pauvres *déchanteurs* se voient réduits au silence. Cependant le rythme se développe malgré tout dans les chants populaires ; mais là encore les précautions de l'Eglise sont si bien prises, qu'il n'en reste aucune trace écrite ; la tradition seule nous apprend qu'ils ont existé. Quant aux premiers essais de musique dramatique, celle des *Mystères*, des *Moralités* et des *Sotties*, ils sont si bien surveillés par

le clergé, au point de vue des thèmes et de l'exécution, que la musique y est identique à celle de l'Eglise.

Où est l'art religieux véritable dans tout cela ? Où distingue-t-on cette inspiration spéciale qui doit caractériser, dit-on, les œuvres religieuses ? Les manifestations de l'art musical au dixième siècle sont de même nature qu'au commencement de l'ère chrétienne, et à cette époque on n'avait pas songé à leur prêter un caractère religieux ; on les déclarait simplement propres aux cérémonies de l'Eglise. Le temps aurait-il changé tout cela ? aurait-il donné à ces œuvres une qualité nouvelle, un principe qu'elles ne possédaient pas encore ? Cela ne peut être accepté. Mais si le dixième siècle ne compte pas encore de musique dite religieuse, nous allons reconnaître plus loin que l'existence de l'art musical, en dehors de l'Eglise, va donner lieu à cette appellation sans fondement. La séparation, de plus en plus grande, de la musique et de l'Eglise ne se fera certainement pas sans luttes, sans déchirements, mais, quoique cette lutte dure encore à l'heure présente, la liberté est désormais assurée à l'art.

Vers la fin du dixième siècle, Guido d'Arezzo donnait une vigoureuse impulsion à l'art musical, en inventant un procédé nouveau pour faciliter l'étude du plain-chant. Il prenait parmi les huit tons en usage deux tonalités types, et il y rapportait les six autres. Peu à peu, ces deux types étant les seuls employés par les musiciens, ils reçurent le nom de *gamme majeure* et de *gamme mineure*. C'est là ce que l'on appelle, improprement d'ailleurs, l'invention de la gamme. Malgré les résistances de l'Eglise, qui continue à proscrire les nouvelles formes musicales, mais qui était alors moins obéie qu'auparavant, les progrès sont rapides ; la régularisation et le développement de la rythmique produisent la *mesure* et le temps ; l'harmonie, le contre-point prennent une extension considérable ; la *fugue* et le *canon* sont inventés. Mais par un retour étrange, à mesure que la science progressait, le peu de sentiment que comportaient la musique et l'époque disparaissait complètement. On tenait si peu de compte du sens des paroles sur lesquelles on composait, que l'on en était arrivé à adapter celle du *Credo*, par exemple, à l'air d'une chanson grivoise. C'est ainsi que furent composées la *Messe de Vénus la belle*, de l'*Ami Baudichon*, la messe d'*Adieu mes amours*, etc., qui furent exécutées non sans succès, dans les églises.

Cependant les choses marchent ainsi jusqu'à heure de la Réforme. Luther parut. « La musique était née ! » s'écrie Michelet. Michelet a raison. La science musicale existait avant Luther, cela ne fait pas de doute ; mais, outre qu'elle n'était pas répandue dans le peuple, elle ne prit le caractère de l'art grandiose que nous connaissons aujourd'hui qu'à partir de cette époque. Alors tout le monde chanta. Protestants ou catholiques, chaque voix s'éleva pour répondre au cri sublime de liberté, de fierté et d'amour poussé par Luther. Ébranlée jusque dans ses fondements, l'Eglise de Rome, qui était sur le point de proscrire à tout jamais la musique de ses églises, à cause des désordres que nous avons cités plus haut, comprit qu'elle ne devait pas laisser un aussi puissant moyen d'attraction dans les seules mains des protestants. Le Concile de Trente, éclairé par le retentissement des Psaumes de Goudimel, disciple de Luther et maître de Palestrina, chargea ce dernier de reconstituer

la musique des églises. Palestrina s'acquitta de sa tâche avec le succès que chacun connaît ; mais son plus grand mérite à nos yeux est d'avoir introduit le premier dans la musique l'*expression* et cette admirable science des nuances encore inconnue avant lui.

Cette conquête du style expressif par la musique est la dernière transformation notable qu'ait subie l'art musical. Depuis Palestrina jusqu'à nos jours, cet art a pu se développer de mille manières, se plier aux exigences des différentes écoles, satisfaire aux nombreuses mutations du goût ; il est resté le même dans son essence.

N'ayant plus de changements profonds à signaler, il ne nous reste plus qu'à résumer les enseignements qui nous sont donnés par les faits sur la question de savoir si la musique religieuse existe réellement ou non.

Que voyons-nous dans cet ensemble, depuis la dernière période (dixième siècle) ? Ce qui frappe d'abord, c'est le fait curieux d'un art se développant dans l'Église et par l'Église, malgré l'Église ; la musique enserrée dans un cadre étroit dans lequel elle étouffe, embrasée par l'esprit fécond de la Renaissance, voulant tout célébrer, tout exprimer, et luttant pour conquérir son indépendance. D'un côté, un besoin immense de mouvement et de vie, de l'autre, une inertie voulue tendant à tout immobiliser. De là cet antagonisme croissant entre l'art et l'Église, antagonisme que l'on peut remarquer partout. Évidemment, il sera fait des concessions de l'une et de l'autre part ; sans cela, comment s'accorder ? La musique se résignera à prendre comme thème de ses travaux les mélodies sans rythmes et sans couleur que lui fournit la liturgie, et, moyennant ce sacrifice, l'Église consentira peu à peu à ce qu'elle se livre aux inspirations de sa fantaisie. L'ornementation fouillée et poussée à l'extrême, les combinaisons ingénieuses ou savantes, les formes les plus multiples, tout cela lui sera permis, pourvu que le fond soit pris dans les formules adoptées par l'Église.

Que résulte-t-il forcément de ce compromis ? Les œuvres élaborées de cette manière ne présenteront-elles pas les caractères de deux époques, et n'auront-elles pas, par conséquent, une certaine saveur de vétusté ? Ce point ne nous paraît pas contestable. Eh bien ! là est tout le secret du style dit religieux. Évidemment, ce style subira encore des modifications suivant le goût ou la mode : l'action du temps pourra élargir le sens qu'on y attache ; mais l'origine, le fond demeure toujours dans le compromis entre l'Église et l'art, compromis que nous venons de décrire.

Il ne faut pas oublier que vers la même époque l'art musical s'agitait aussis au dehors. Échappé de l'Église et débarrassé de ses entraves, il pouvait étendre à loisir le domaine de ses manifestations. S'inspirant de tout, il devenait universel ; dès lors, il était laïque. Ce sont ces productions de la libre pensée musicale que l'on s'est plu à désigner sous le nom de musique profane. Encore en est-il un certain nombre parmi elles qui, regardées d'abord comme non religieuses, ont été admises comme telles seulement plus tard. Pur effet de l'action du temps ! Le temps n'agit pas, il est vrai, sur les œuvres elles-mêmes, mais il exerce une influence sur les hommes qui les jugent. L'expression des sentiments changeant au fur et à mesure que les âges se succèdent, les œuvres paraissent vieillir, et cette saveur particulière de vétusté donne à

certaines d'entre elles le caractère soi-disant religieux qui leur était refusé primitivement.

D'abord, quel est donc l'homme de génie qui, s'abandonnant à sa seule inspiration, et laissant de côté les formules classées ou leurs dérivés, peut se targuer d'avoir donné naissance à une œuvre reconnue comme religieuse par ses contemporains ? Est-ce Palestrina ? Mais il faisait toujours intervenir une phrase consacrée quelconque dans ses compositions. A part cela, il ne tenait aucun compte du sens des paroles. Est-ce Marcello ? Celui-ci passait pour mondain. Est-ce Hændel ? Hændel ne fit pas, à proprement parler, de musique religieuse, mais de la musique sacrée. Ne pouvant se produire par le théâtre, à cause du puritanisme qui avait bien vite envahi l'Église protestante, il mit en honneur l'*oratorio*, qui convenait d'ailleurs fort bien à la nature de son génie. Son genre est sévère, grandiose, mais, nous le répétons, il n'est pas accepté comme religieux. Est-ce Sébastien Bach ? Le génie de Bach est tout spécial et devance de beaucoup son siècle. La plupart des ouvrages de Bach sont, il est vrai, composés sur des textes religieux ; mais, si l'on compare la nature propre de ses idées et sa façon de les traiter, dans des œuvres diverses, profanes ou non, on reconnaîtra que sa manière est la même partout, si l'on en excepte naturellement les *chorals*, qui sont construits sur des phrases liturgiques.

Nous pourrions continuer pendant longtemps cet examen et passer en revue Haydn, Mozart, Beethoven, etc. Les réponses seraient toujours les mêmes. L'art musical religieux n'existe pas. Il n'y a qu'un art laïque s'inspirant dans sa liberté des choses de la religion. Quant au caractère soi-disant religieux, nous avons montré suffisamment, croyons-nous, à quel ordre il appartient. Il est le résultat d'une convention de l'esprit d'une part et, — qu'on nous passe le mot, — de la *patine* du temps.

Maintenant, faut-il ajouter encore que le terme de « musique religieuse » n'est presque jamais employé par les musiciens que dans le sens de musique d'église ? En somme, les romantiques en général et ceux qui parlent de l'art sans en connaître suffisamment l'histoire et les éléments, sont les seuls qui attachent à la musique religieuse une signification plus étendue et pour ainsi dire mystique.

NOUVELLES



PARIS. — *Opéra*. — M. Halanzier vient d'engager la basse-taille Berardi, ainsi que Mademoiselle de Stucklé, qui appartiendra à l'Opéra à partir du 1^{er} octobre prochain.

L'engagement de M. Manoury, qui expire dans trois mois, n'a pas été renouvelé. M. Manoury prendrait la carrière italienne.

La première représentation du ballet *Sylvia* aura lieu vers le 25 mai.

Opéra National-Lyrique. — Ce soir, première représentation des *Erinnyes*, drame en vers de MM. Leconte de Lisle, musique de M. Jules Massenet.

La nouvelle partition que J. Massenet a adaptée au drame de Leconte de Lisle, comprend des chœurs pour voix de femmes (un entre autres, celui des Choëphores, qui ouvre le second acte) — chœurs d'ensemble, — ouverture, — entr'acte, musique et scène, — marche triomphale, etc.

Au premier acte, ballet antique en trois parties. Madame Marie-Laurent jouera le rôle de Clytemnestra, et Taillade celui d'Orestès, qu'ils ont créés avec succès au théâtre de l'Odéon, en 1873.

Les autres rôles seront joués par Talien, Sicard, Monval, Mesdames Marie Defresne, Fossy et Chéron, de la troupe de l'Odéon.

Mademoiselle Volsy débutera par le rôle d'Electra.

Le principal interprète, Madame Marie-Laurent, étant engagée à la Porte-Saint-Martin à partir du 20 mai, les *Erinnyes* ne pourront avoir que trois représentations.

M. Vizentini vient de signer avec Madame veuve Halévy un traité aux termes duquel deux ouvrages fort importants de l'auteur de *la Juive* passent au Théâtre-Lyrique. Ces deux ouvrages sont *Charles VI* et *la Fée aux roses*. Au même théâtre, on annonce la réception d'un opéra comique en un acte, *le Signal*, de MM. William Busnach et Ernest Dubreuil.

Mademoiselle Marcus est choisie pour créer un rôle principal dans *le Magnifique*.

Obéron sera donné vers le 1^{er} juin avec la distribution suivante

Obéron	MM. Montaubry
Huon	Ch. Richard
Sherasmin	Lepers
Sadack	Tissier
Aboulifar	Grivot
Tezia	Mesdemoiselles Salla
Fatime	Sablairolles
Puck	M. Thomas
Le bey	MM. J. Vizentini
Un pirate	Chevalier

Chœurs et ballet.

Opéra-Comique. — Demain, première représentation de *Philémon et Baucis*. En voici la distribution :

Philémon	MM. Nicot
Jupiter	Bouhy
Vulcain	Giraudet.

Madame Chapuy jouera Baucis jusqu'au 25 mai, époque de son départ pour Londres ; elle sera remplacée par Mademoiselle Lévy.

Variétés. — Fermeture le 1^{er} juin. Réouverture en septembre avec une reprise de *la Belle Hélène*, avec Madame Judic dans le rôle créé par Made-

moiselle Schneider. A Grenier succédera Baron dans le rôle de Calchas, et Léonce jouera le rôle de Ménélas.

Puis viendra une pièce en un acte de MM. Albert Wolf, Henri Bocage et Jules Moineaux, intitulée : *les Jeux de l'amour et du houzard*.

Principaux interprètes : MM. Dupuis, Pradeau, Hamburger, Daniel Bac et Bourdeille. Quant aux dames : Mademoiselle Angèle et quelques figurantes.

Madame Judic créera ensuite le rôle principal dans une pièce tirée d'un roman de M. Verne, par MM. Gille et Mortier, musique d'Offenbach.

Bouffes-Parisiens. — Les Bouffes ont repris le 11 mai *la Jolie Parfumeuse*, avec Madame Théo et Daubray.

Théâtre-Taitbout. — La clôture de l'année théâtrale a eu lieu le 6 mai. Réouverture en septembre.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.